CUPRINS

STUDII

DAN DEDIU
MODERNITATE ŞI ACCESIBILITATE
O PARADIGMĂ POSIBILĂ PENTRU COMPOZIŢIA MUZICALĂ 3
IRINEL ANGHEL
ARTA EXPERIENŢIALĂ.....19
ADRIAN BORZA
IFPH: WIRELESS CONTROL OF SOUND.....30
DIANA GHEORGHIU
CONSTANTE ŞI VARIABILE ÎN CREAŢIA MUZICALĂ.....42
NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (XIII) 59
SABINA ULUBEANU
DESPRE MEMORIE ŞI DESPRE IPOSTAZELE EI ÎN MUZICĂ:
MEMORIA MATERIEI, MEMORIA IDEILOR, MEMORIA CULTURALĂ.....64

ESEURI

TEODOR ŢUŢUIANU
ASPECTE ALE SPECTROMORFIEI MUZICALE (I).....119

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XXI). FONDUL IONEL PERLEA (II).....126

RECENZII

MARIN MARIAN
"NUNTA" LUI ULPIU VLAD.....138
CONSTANTIN-TUFAN STAN
FILE DIN HRONICUL MUZICII CORALE BĂNĂŢENE 142

FESTIVALURI

CARMEN CHELARU
IAŞI. FESTIVALUL MUZICII ROMÂNEŞTI, EDIŢIA A XVI-A 147

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

DAN DEDIU
MODERNITY AND ACCESIBILITY
A POSSIBLE PARADIGM FOR MUSICAL COMPOSITION.....3
IRINEL ANGHEL
EXPERIENTIAL ART.....19
ADRIAN BORZA
iFPH: WIRELESS CONTROL OF SOUND.....30
DIANA GHEORGHIU
CONSTANTS AND VARIABLES IN MUSIC 42
NICOLAE BRÂNDUȘ
THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XIII) 59
SABINA ULUBEANU
ABOUT MEMORY IN MUSIC:
MEMORY OF THE MATTER, MEMORY OF THE IDEAS, CULTURAL MEMORY 64

ESSAYS

TEODOR ȚUȚUIANU
ASPECTS OF MUSICAL SPECTROMORPHY (I).....119

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XXI). IONEL PERLEA FUND (II).....126

REVIEWS

MARIN MARIAN
"THE WEDDING" BY ULPIU VLAD.....138
CONSTANTIN-TUFAN STAN
CHORAL MUSIC FROM BANAT 142

FESTIVALS

CARMEN CHELARU
IAȘI. 16TH ROMANIAN MUSIC FESTIVAL..... 147

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Modernitate și accesibilitate
O paradigmă posibilă
pentru compoziția muzicală

Dan Dediu

1. Comunicarea muzicală și implicațiile ei

În cercetarea ce urmează asumăm implicit câteva fundamente teoretice fără de care ideile exprimate nu pot fi luate în considerație. Acestea sunt:

a) muzica este un limbaj;

b) limbajul se manifestă în interacțiunea dintre cel puțin două instanțe numite emițător și receptor;

c) există un proces complex numit comunicare, care se realizează pe baza limbajului și a componentelor sale.

În procesul comunicării, muzica joacă diferite roluri, ea putând fi definită și drept ”catalizator asociativ” al acesteia ”la nivelul grupului”[1]. Definiția îi aparține lui Steven Brown și reprezintă o perspectivă pragmatică asupra actului comunicării, prin care muzica devine un *ferment mental* ce *grăbește apariția unor asociații ideatice și afective de grup*, fenomen care ajută la obținerea accelerată (față de ritmul normal) a unei coeziuni sociale și chiar a unor comunități de afinități elective.

Pornind de la această idee, se poate concepe muzica din perspectiva a cinci puncte de vedere diferite:

[1] Brown, Steven, *”How Does Music Work?” Toward a Pragmatics of Musical Communication*, în Music and Manipulation, edited by Steven Brown and Ulrik Volgsten, Berghahn Books, New York-Oxford, 2006, p.1

https://biblioteca-digitala.ro

1. *psihologic*: cu rol de consolare emoțională, de furnizor al recompenselor afective, de stimulator sentimental
2. *social*: cu rol de a crea punți între structura muzicală și semnificația lor socială (și invers)
3. *cultural*: cu rol de a asocia cu muzica (în cadrul unei culturi date) lucruri foarte diferite: texte, identități (personale sau de grup), teorii, viziuni, produse comerciale
4. *ideologic*: cu rol de unealtă ideală în procesele persuasiunii și manipulării[2]
5. *moral*: cu rol de ghid și drum spiritual, capabil să conducă la obținerea fericirii, curățeniei și mântuirii personale.

Pentru a juca aceste roluri complexe, muzica trebuie *să poată fi înțeleasă*. Neînțeleasă, ea nu va putea juca niciun rol. Dar, *pentru a fi înțeleasă ea trebuie să fie accesibilă*, atât sub aspectul de a se putea oferi ca informație, de a putea fi procurată, cât și sub aspectul perceperii ei cu ușurință, fapt care poate fi văzut și ca un fel de comestibilitate de rang superior. În fond, problema accesibilității se poate considera ca fiind o *specie* a genului comestibilității, a calității de a putea fi ingerat și digerat mental.

În acest studiu ne vom ocupa însă – nu exhaustiv - numai de problema accesibilității și a relației acesteia cu modernitatea, exemplificând anumite asumări teoretice cu eșantioane din experiența muzicală, care ne interesează cu precădere în acest context.

Vom porni în căutarea rosturilor fenomenului *accesibilității* raportându-ne la un model lingvistic dialogic imaginat de lingvistul rus Iuri M. Lotman, pe care îl vom extinde și extrapola, apoi vom diferenția în câmpul accesibilității *subiectul* receptor de *obiectul* purtător de semnificație – în speță, opera de artă muzicală -, pentru a realiza apoi joncțiunea cu un alt model exemplar propus de compozitorul și cercetătorul american Fred Lerdahl, comentat și completat printr-o paralelă edificatoare cu literatura lui Gabriel Garcia Marquez. Propunerea din final se va dovedi, astfel, nu numai o

[2] idem

https://biblioteca-digitala.ro

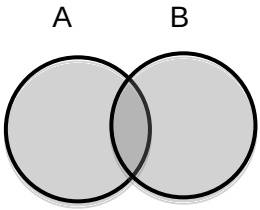
cale științifică provocatoare, ci și un viabil traseu creativ în contemporaneitate.

2. Modelul lui I. M. Lotman

a. Spații mentale și variante posibile de interferență

Meditând despre vorbitor și ascultător, I.M.Lotman propune un model simplu, în care spațiul lingvistic al vorbitorului A se intersectează cu cel al vorbitorului B, comunicarea dintre aceștia fiind posibilă doar în cazul în care cele două spații lingvistice se intersectează. Lotman concepe această relație sub forma unor cercuri, iar rezultatul se poate vedea mai jos:

Diagrama 1
Comunicare normală



Rezultă din această schemă și alte posibile combinații, relevate de Lotman într-o singură frază: ”Când aceste spații nu se intersectează comunicarea devine imposibilă, în timp ce suprapunerea totată (identitatea spațiilor A și B) face comunicarea lipsită de conținut.”[3]

Diagrama 2
Comunicare imposibilă

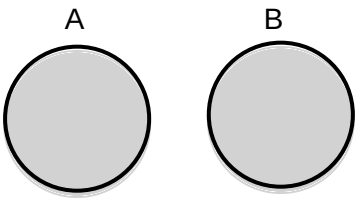
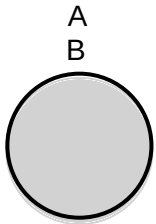


Diagrama 3
Comunicare fără conținut



[3] Lotman, I.M., *Cultură și explozie*, Paralela 45, Pitești București, 2001, trad. de George Ghețu și Justina Bandol, p.20

https://biblioteca-digitala.ro

Transferul acestui model pe binomul comunicațional emițător A și receptor B nu schimbă cu nimic datele problemei, interacțiunea celor două entități având același comportament și în cazul în care vom înlocui *spațiul lingvistic* (luat de Lotman ca domeniu de definiție) cu *spațiul mental*. Prin *spațiu mental* se înțelege *rezervorul informațional al unui individ dat* într-un anumit moment, rezervor care cuprinde totalitatea informațiilor pe care acesta le posedă. Angrenat în procesul comunicării, acest spațiu mental determină deopotrivă *conținutul* mesajului transmis (ideatic sau afectiv) de către emițător, cât și *calitatea* percepției și a înțelegerii mesajului de către receptor.

Aprofundând modelul ingenios al lui I.M.Lotman, remarcăm faptul că atunci când interferează (diagrama 1), cele două spații mentale împărtășesc un sens comun. Astfel, cu cât suprafața de intersecție dintre cele două spații mentale este mai mare, cu atât mai multe sensuri comune vor fi traficate între cele două instanțe. Invers, cu cât suprafața de intersecție va fi mai mică, cu atât se vor rarefia sensurile comune, și cantitatea de neînțelegere va crește.

Acest model static trebuie însă amendat imediat, introducând în ecuație o componentă indispensabilă înțelegerii complexe a fenomenului comunicării, anume timpul. Spațiul mental al fiecărui om, bagajul său de cunoștințe nu este dat odată pentru totdeauna, ci el se înnoiește permanent. Această prefacere perpetuă a rezervorului nostru informațional obligă la o adaptare flexibilă a modelului geometric propus de Lotman, prin introducerea componentei temporale, care aduce cu sine o prefacere majoră a datelor problemei. Căci spațiul nostru mental nu este ceva închis odată pentru totdeauna, ci posedă o ușă mereu deschisă prin care fluxul informației intră în permanență, implicând prefaceri majore. Dar această ușă este păzită de paznici strașnici, care ”controlează” orice fărâmă de informație ce dorește să intre în cetatea spațiului mental.

În fapt, se poate face o analogie cât se poate de plastică între spațiul mental și o instituție publică. Orice om dorește să intre într-o instituție este supus controlului unui portar gardian. Acesta cere legitimația prin care cei care vor să intre se definesc ca parte a instituției, și atunci îi lasă să intre. Cei care

https://biblioteca-digitala.ro

posedă o legitimație necorespunzătoare sau nu posedă vreuna sunt opriți la intrare și lăsați să intre numai după ce, în prealabil, se anunță în interior o instanță care acordă dreptul de intrare sau nu, în funcție de necesități.

b. Spațiul mental și informația nouă

În același fel se întâmplă cu spațiul mental al fiecărui om: când o informație dorește să intre în acest spațiu mental, ea e oprită de către un ”portar” care îi cere legitimația, nelăsând-o să intre decât cu aprobarea forului interior al acestuia. Aprobarea forului intern se numește *atenție* și este singura instanță care poate face să se învârtă mecanismul *înțelegerii*. Cu alte cuvinte, nicio informație nouă pentru spațiul mental nu este primită în acesta fără activarea atenției și dorinței de a mistui noutatea în contextul de sens existent. Nu știm exact cum se realizează acest lucru, care sunt mecanismele care declanșează atenția și dorința de înnoire, după cum nu știm cum anume noutatea este percepută ca atare în momentul apariției la poarta spațiului mental. Putem bănui, însă, iar acest lucru ne conduce spre următorul model: în momentul ivirii informației noi, ”portarul” spațiului mental dă alarma atunci când nu poate regăsi în interior o configurație informațională omonimă sau chiar un model asemănător, pe baza căruia să opereze o substituție funcțională simplă. În acest moment, cineva dinlăuntrul spațiului mental, o conștiință a sensului, decide primirea corpului străin în interior, însoțindu-l de doi gardieni vajnici, atenția și dorința de înțelegere. Cu ajutorul acestora este activată facultatea de înțelegere, care încearcă înglobarea informației noi în diferite mostre existente în spațiul mental. Fenomenul înțelegerii se bazează pe schema cognitiva încercare-eroare (*trial-error*) și, în multe cazuri, reușește să găsească o soluție de alipire a noutății la un ”deja-cunoscut” preexistent. Dar, nu de puține ori, se întâmplă ca înțelegerea să nu poată mistui cognitiv noutatea, să nu o poată înțelege, și atunci informația este expulzată din spațiul mental.

https://biblioteca-digitala.ro

În general, înțelegerea noastră posedă un ritm propriu de procesare a informațiilor noi, ritm care diferă de la individ la individ. Există persoane care înțeleg mai repede, altele care înțeleg mai încet, dar există, pe de altă parte, și o constantă a înțelegerii umane dependentă de fluxul cantitativ de informație nouă. Dacă acest flux depășește un anumit grad, dacă informațiile noi apar într-un ritm accelerat, atunci capacitatea normală de înțelegere intră în dificultate. Asaltată fiind de un număr mare de necunoscute, înțelegerea noastră nu poate face față cantității de informație nouă și atunci se apără închizând toate canalele prin care acestea se transmit spațiului mental. Se chircește asemenea unui arici, apărându-se cu ácele insensibilității la noutate și mulțumindu-se cu răsfrângerea asupra sa însăși.

Acest model analogic poate fi modulat în infinite nuanțe, reprezentate de cazuri particulare. Bunăoară, suntem convinși că informația nouă este înțeleasă în funcție de informația existentă deja în spațiul mental, dar acest lucru nu înseamnă că înțelegerea e o aplatizare a informației noi, o aducere a ei la un numitor comun cu cel al informației vechi, preexistente. Lucrurile nu sunt chiar atât de simple. Căci putem presupune și inversul situației, cazul în care o informație nouă face ca toată informația existentă să se schimbe în funcție de noutate, să se prefacă într-o altă formațiune cognitivă. Procesul este mai anevoios, desigur, dar nu este imposibil de imaginat.

Dar mai există și alte cazuri: atunci când informația nouă nu este digerată în sistemul existent, când rămâne singulară și creează în jurul ei, cu timpul, o altă falangă sistemică, o alternativă viabilă la cea veche; sau, când informația nouă se strecoară cu o ”legitimație falsă” de informație cunoscută, uzând de o fraudă ingenioasă ce înșeală veghea gardienilor spațiului mental, apoi acționând din interior, asemenea unui spion; în fine, când informația ”intră la grămadă”, de-a valma cu informația cunoscută, apoi se infiltrează treptat în structurile mentale, ajungând să le distrugă, asemenea unui virus.

Un element extrem de important îl constituie faptul că spațiul mental al receptorului poate fi permanent extins. El nu

https://biblioteca-digitala.ro

este îngrădit la un anumit număr de unități de informație, cum se întâmplă cu calculatorul electronic și memoria sa. Minunea, dacă poate fi considerată ca atare, rezidă în capacitatea de procesare sintetică a informațiilor, pe care mintea omenească o posedă într-un grad mai mic sau mai mare, după caz. Acest mecanism intern de sintetizare (prin diferite procedee: simbolizare, miniaturizare, segmentare, împachetare etc) substituie întinderea cantitativă cu explozia calitativă, având posibilitatea de a cuprinde într-o unitate de informație complexă un întreg continent de informații cantitative simple.

Complexitatea spațiului mental cere o deosebită precauție în cercetarea sa și o permanentă redimensionare a contextului. Faptul că se află în schimbare, în prefacere neîncetată face din acesta un obiect de cercetare extrem de incitant. Vom continua să aprofundăm pe mai departe *modul în care funcționează sistemul de control al accesului informației în spațiul mental al receptorului*.

Analiza accesibilității

Prin *accesibilitate* se înțelege un fenomen născut din relația de comunicare dintre un emițător și un receptor, prin care *o informațieemisă are acces direct în spațiul mental* al receptorului acelei informații. Acest lucru presupune două lucruri: mai întâi, că informația e *cunoscută*, apoi, că ea este *exersată*. Faptul de a cunoaște o informație nu este suficient pentru ca acea informație să fie accesibilă. Ea se poate afla într-un colț al memoriei și, pentru a o aduce în prim-planul spațiului mental – în ”memoria de lucru”, în memoria de scurtă durată – este necesar un efort care necesită timp. De aceea, cunoașterea unei informații trebuie dublată și de exersarea ei, lucru ce implică un uzaj zilnic, o folosire a ei în diverse contexte și o studiere amănunțită a cazurilor în care se poate aplica. Acest lucru face ca informația respectivă să devină obișnuință a spațiului mental. Doar în virtutea acestei obișnuințe, a anulării suspiciunii și a creșterii încrederii în comportamentul său cognitiv, informația capătă un acces total, devenind *accesibilă*.

https://biblioteca-digitala.ro

a. Accesibilitate și înțelegere subiectivă

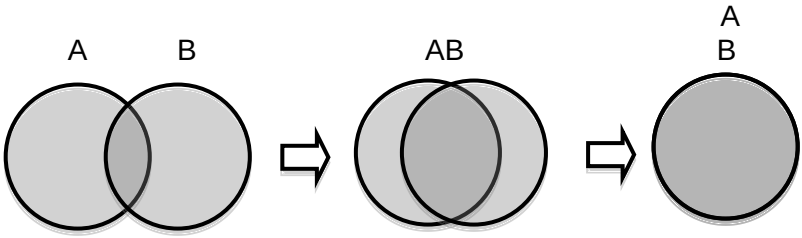
Revenind la modelul lui Lotman, putem să preluăm diagrama 1 și pentru analiza accesibilității, căci, după cum spune chiar autorul, referindu-se la intersectarea spațiilor, dar și a două tendințe antagonice ale acestora: ”tendința către ușurarea înțelegerii, care va încerca mereu să lărgească zona de intersecție, și tendința de a mări valoarea mesajului, legată de încercarea de a mări la maximum diferența dintre A și B. Așadar, (…) trebuie introdusă noțiunea de *tensiune* – o forță de rezistență exercitată de spațiile A și B unul împotriva altuia.”[4] În alți termeni, tendința pe care Lotman o denumește ”ușurarea înțelegerii” nu este, în opinia noastră, decât o definiție intențională a *accesibilității*, după cum ”mărirea valorii mesajului” constituie tot o definiție intențională a *noutății*, văzută ca negare a accesibilității, ca inaccesibilitate.

Spunem despre un mesaj că este accesibil atunci când el nu pune probleme de percepție și înțelegere. Condiția pentru ivirea fenomenului de accesibilitate este *rezonanța* dintre conținutul mesajului transmis și conținutul spațiului mental. *Cu cât există mai multe elemente comune între unul și celălalt dintre conținuturi, cu atât mesajul este mai accesibil*. În diagrama 4 vedem schematic evoluția unui proces de transformare a unui mesaj inițial, având o valoare informațională ridicată, într-un mesaj accesibil, apoi, la limită, într-un antimesaj (sau mesaj vid), căci suprapunerea completă a conținutului mesajului peste conținutul spațiului mental al receptorului acestuia – în măsura în care este posibilă în realitate – conduce în ultimă instanță la anularea comunicării.

[4] idem, p.21

https://biblioteca-digitala.ro

Diagrama 4



Cum frumos formulează I. M. Lotman: ”Se poate afirma că un emițător și un receptor absolut identici se vor înțelege bine, însă nu vor avea despre ce să vorbească. (…) În comunicarea umană normală (…) este conținută supoziția lipsei inițiale de identitate între vorbitor și ascultător.”[5]

În consecință, se poate stabili următoarea regulă privind relația dintre accesibilitatea unui mesaj și valoarea sa: *cu cât un mesaj devine mai accesibil, cu atât valoarea conținutului său ideatic scade; cu cât un mesaj posedă un conținut ideatic mai valoros, cu atât accesibilitatea sa scade*. După cum se observă, accesibilitatea nu face casă bună cu valoarea conținutului ideatic, căci, odată cu apariția fenomenului accesibilității se instaurează și indiferența cognitivă. Înțelegerea intră în vacanță și lucrează doar pentru a-și întreține ”rotițele”, nicidecum pentru a-și aprofunda putințele și explora sau lărgi teritoriul.

Acest fenomen se poate explica și mai simplu. Omul înțelege ceea ce știe, ceea ce cunoaște deja. În schimb, înțelege mai greu ceea ce nu știe, pentru că trebuie să facă efortul de a organiza și de a accepta sau nu ceea ce i se propune. De aceea, priceperea a ceva nou ia timp, căci noul se acceptă mai anevoios decât vechiul.

Astfel, pentru a particulariza, muzica pop își datorează succesul accesibilității, hrănite prin difuzarea repetitivă, aproape maniacală, a pieselor în cadrul organizat al *top*-urilor, ceea ce conduce la obișnuința urechii cu sonoritatea globală a acestei muzici, foarte puțin diferită de la o piesă la alta. Dar nu numai

[5] idem, p.20

https://biblioteca-digitala.ro

atât. Pe lângă condiționarea ambientală - socială și culturală -, muzica pop apelează și la un limbaj muzical prin definiție accesibil, provenind din tradiția muzicii tonale de dans și divertisment. Astfel, cele două tipuri de accesibilitate – unul nativ, tradițional, altul dobândit prin repetiție – se combină întru obținerea unei accesibilități puternice, imediate și solide.

La polul opus, muzica de avangardă este privată atât de accesibilitatea limbajului muzical (acorduri disonante, melodii fragmentate, noutăți timbrale și experimente formale), cât și de cea dobândită prin educație (*recte* repetiție și exercițiu). În acest sens, cele două tipuri de muzici ipostaziază într-o manieră extrem de plastică fenomenele accesibilității și inaccesibilității, aceasta din urmă înțeleasă ca opacitate semantică în câmpul înțelegerii.

Odată cu apariția accesibilității, traficul dintre mesajul trimis și înțelegerea lui este minim, ceea ce înseamnă că valoarea sa contributivă pentru spațiul mental este una funcțională, de menținere a mecanismului înțelegerii la nivelul unui joc simplu, elementar. În acest sens, accesibilitatea se comportă ca ”gumă de mestecat” pentru înțelegere, care e transformată într-un rumegător leneș al propriului combustibil semantic, consumat inerțial și fără prea mare folos. Pe de altă parte, nu trebuie subestimată acțiunea menținerii ”în formă” a înțelegerii, prin hrănirea ei cu combustibil semantic cunoscut. Chiar dacă aceasta ”mestecă în gol”, ea își exersează reflexul comunicațional, își păstrează tonusul ritmic, precum și capacitatea de autoorganizare și autoreglare a sistemului imunitar al gândirii.

Dacă imaginăm comportamentul accesibilității și al valorii mesajului ca fiind articulat pe principiul *vaselor comunicante*, atunci vom putea ușor înțelege funcționarea acestui binom în sine, independent de context, ceea ce constituie o clarificare parțială a domeniului, în stadiul actual al cercetării. Este, așadar, evident faptul că atunci când lichidul dintr-o parte scade, sub o presiune oarecare, crește în cealaltă parte, acest fenomen fiind valabil în ambele sensuri - și de la dreapta la stânga, și de la stânga la dreapta. Sistemul funcționează ideal când cele două ajung să fie în echilibru, să

https://biblioteca-digitala.ro

se egalizeze. O bună măsură între accesibilitate și valoarea mesajului constituie secretul unei comunicări eficiente și funcționale.

Din fericire, lucrurile nu sunt chiar atât de simple precum s-ar putea înțelege în mod eronat prin formularea analogiei de mai sus. Am făcut-o, însă, pentru a avea un punct de sprijin solid în interogarea pe mai departe a fundamentelor și mecanismelor cognitive ce sunt responsabile de accesibilitatea și valoarea mesajelor în procesul comunicării. Căci, dacă ne gândim la faptul că accesibilitatea poate fi folosită cu inteligență de gândirea creatoare pentru construirea unor strategii de comunicare eficientă și plenară a unor mesaje complexe, atunci perspectiva analitică de mai sus suferă transformări de esență. Aici se ivește un tărâm extrem de fertil pentru gândirea creatoare în general și artistică în special: accesibilitatea poate jongla și cu combinații de lucruri cunoscute, ca pentru a ”distra” și a se ”juca” cu lucruri deja înțelese, dar care vor putea construi diferite sensuri noi, complexe, pe baza unei cunoașteri prealabile a sensurilor primare. Este cazul muzicilor care folosesc alte muzici drept cărămizi pentru construcția unor metafore muzicale ce se folosesc de sensurile primare, accesibile, pentru a exprima un orizont de sens novator, secund. Regăsim același gând în *ars poetica* lui Ion Barbu, care denumește *joc secund* această atitudine de ridicare la putere metaforică a unui conținut primar, inițial accesibil și ușor manevrabil de către puterea de înțelegere.

b. Rezonanță. Accesibilitate versus *inaccesibilitate*

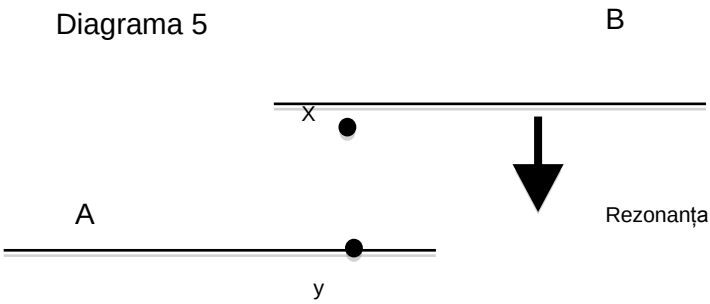
Dar să ne întoarcem la Lotman și modelul său, căci am lăsat la o parte o problemă cardinală în traseul nostru de analiză a accesibilității, atunci când spuneam că există o condiție pentru apariția fenomenului accesibilității, anume *rezonanța* dintre conținutul mesajului transmis și conținutul spațiului mental. Mai sus constatam faptul următor: *cu cât există mai multe elemente comune între unul și altul dintre conținuturi, cu atât mesajul este mai accesibil*. Dar atunci, cum

https://biblioteca-digitala.ro

se face că există un prag peste care accesibilitatea anulează orice comunicare, orice mesaj? Care este ”chimia” pe care această *rezonanță* trebuie să o urmărească pentru a se menține totuși în cadrele unei comunicări? Și, în ultimă instanță, în ce anume constă acestă rezonanță a conținuturilor?

Rezonanța este fenomenul prin care un punct X exterior spațiului mental activează în acesta un punct Y ce reacționează la X. Reacția este una de atracție, putând avea grade diferite de intensitate reactivă. Poate vibra, bunăoară, la unison sau poate intra într-o simpatie distantă, păstrându-și tonul său de bază. Rezonanța poate fi înțeleasă urmând modelul lui Lotman transpus într-un spațiu tridimensional, în care cele două cercuri se intersectează, dar sunt văzute din profil:

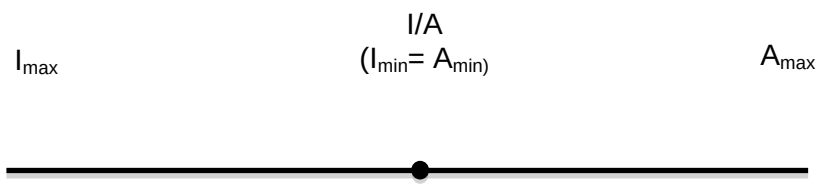
Diagrama 5



Aici atingem un punct foarte sensibil al cercetării: pe de o parte, fără rezonanță nu poate exista comunicare, ci doar lumi paralele, lumi care nu se întâlnesc (mesaj opac); pe de altă parte, cu rezonanță completă se anulează orice comunicare, căci lumile devin identice (mesaj vid). Ceea ce ne rămâne, așadar, este să luăm drept margine verosimilă următorul caz particular al rezonanței, anume cel în care comparăm rezonanța minimă posibilă – un element în comun – cu rezonanța maximă posibilă – un element diferit -. În primul caz rezonanța este la limita comunicării, în cel de-al doilea, la limita redundanței. Aici se pot trasa cele două granițe teoretice ale inaccesibilității maxime (I_{max}) și accesibilității maxime (A_{max}). Dacă imaginăm un segment de dreaptăpe care I_{max} se află la

https://biblioteca-digitala.ro

stânga, iar A_{max} la dreapta, atunci se poate postula un ideal punct de mijloc care ar putea fi numit I/A și care ar avea proprietatea de a crea un balans între inaccesibilitate și accesibilitate. Acest punct ar putea fi definit și ca egalitate dintre inaccesibilitatea minimă (I_{min})și accesibilitatea minimă (A_{min}): $I_{min}= A_{min}$.



Punctul I/A este foarte greu de atins practic, căci realitatea este extrem de diversă și de complexă, iar raportul dintre noui și vechi este întotdeauna unul dinamic, în care noul se poate opune vechiului, dar în același timp este posibil ca noul să se folosească de vechi pentru a se impune sau chiar să se alieze cu el, întru obținerea unei comunicări eficiente. Dar să nu anticipăm.

Dacă ipoteza propusă - conform căreia punctul ideal de conciliere dintre accesibilitate și inaccesibilitate constă în găsirea unei măsuri egale între acestea, ipostaziată geometric printr-un punct de conjuncție aflat la mijlocul drumului dintre inaccesibilitatea maximă și accesibilitatea maximă (I/A sau $I_{min}= A_{min}$) – este adevărată, atunci se poate merge și mai departe și construi un model prin care putem înțelege diferitele forme intermediare drept dozaje inegale dintre accesibilitate și inaccesibilitate. Astfel, dacă accesibilitatea atinge 0,75 dintr-un întreg mesaj, atunci se poate vorbi de o comunicare ușoară ce tinde să devină neinteresantă. Invers, dacă inaccesibilitatea atinge 0,75 dintr-un întreg mesaj, atunci comunicarea devine ermetică, se închide înțelegerii.

Dar poate că o justă măsură a raportului dintre accesibilitate și inaccesibilitate poate fi considerată pe baza proporției de aur: dacă accesibilitatea atinge în jur de 0,618

https://biblioteca-digitala.ro

dintr-un întreg mesaj (secțiunea de aur pozitivă), atunci s-ar putea să ne aflăm în prezența unei legități de percepție și înțelegere optimă, inaccesibilității – reprezentată de o cantitate de noutate informațională confortabilă – fiindu-i rezervat restul de 0,382 (secțiunea de aur negativă).

În acest sens, propunem ca ipoteză de lucru următoarea regulă, ea nefiind deocamdată susținută decât de o intuiție teoretică și de experiența practică: *pentru ca un mesaj să intre în câmpul comunicării reușite este necesar ca nivelul accesibilității să se păstreze între valorile 0,382 (minima) și 0,618 (maxima)*. Dacă accesibilitatea se ridică către valoarea 0,618 spunem că avem o *proporție optimă* între cunoscut și necunoscut, ceea ce ne conduce la ușurarea înțelegerii, în timp ce dacă accesibilitatea scade către valoarea 0,382 spunem că e o *proporție necesară (*dar nu *suficientă)* între cunoscut și necunoscut, ceea ce conduce inevitabil la mărirea valorii mesajului.

c. Accesibilitate și obiect

Se poate spune despre un obiect că este accesibil? Există ceva în esența operei de artă, în felul în care e construită aceasta, care poate fi identificat drept cauză a accesibilității sale? Despre o operă de artă se poate afirma că este accesibilă în sine? Sau, mai degrabă, accesibilitatea constituie un fenomen exterior obiectului estetic, fenomen ce se naște doar în prezența receptorului și a spațiului său mental?

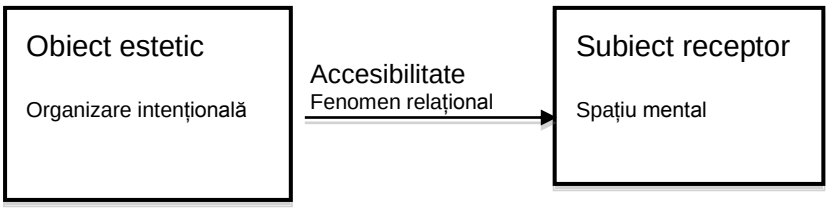
Până acum am analizat accesibilitatea ca fenomen relațional, ca emanație a faptului comunicării, prin care un conținut ideatic emis de A era receptat de către spațiul mental al lui B ca recognoscibil. Recognoscibilitatea mesajului era dublată și de obișnuința cu acesta, amândouă conducând la apariția accesibilității. În mod evident, așadar, conținutul ideatic emis de către A posedă o structură internă care poate fi în așa fel construită, încât să genereze în spațiul mental al lui B fenomenul accesibilității. În acest fel, la nivel intențional se poate vorbi de voința intrinsecă a emițătorului de a crea un

https://biblioteca-digitala.ro

obiect estetic capabil de a genera condiții prielnice pentru apariția fenomenului accesibilității.

Ajunși în acest punct al cercetării facem precizarea următoare: ca și până acum, pe mai departe vom vorbi despre accesibilitate ca despre un fenomen relațional care-și datorează emergența în procesul comunicării unor condiții specifice, create în cadrul unei organizări intenționale a unui obiect estetic. În acest sens, despre un obiect artistic nu se poate la modul propriu afirma că este accesibil, ci doar că posedă în construcția sa elemente care, într-un anumit context și față de un anume receptor, pot juca rolul de catalizatori ai comunicării și ajuta la apariția fenomenului relațional al accesibilității. Nu putem vorbi despre o operă de artă accesibilă în sine, de vreme ce ea este accesibilă pentru cineva, pentru un subiect care reflectează asupra ei și reprezintă o condiție esențială în apariția fenomenului accesibilității.

Diagrama 6



Această constatare are consecințe deosebite pentru avansul cercetării noastre și ne face să vedem în altă lumină rezultatele de până acum. Când spunem că ”muzica formației Beatles e accesibilă”, noi atribuim în mod eronat fenomenul accesibilității, care este relațional și subiectiv în ultimă instanță, unor anumite piese de muzică pop, anume cele compuse de grupul britanic Beatles. După cum am văzut, nu aceste piese sunt accesibile în sine, ci judecata noastră muzicală – după un travaliu de percepție, comparație și reflecție - conduce la concluzia că acea muzică e accesibilă. Accesibilitatea unei muzici este, așadar, un certificat pe care îl acordă subiectul receptor și nu vine ”la pachet” odată cu obiectul estetic. Ea e o constatare *a posteriori*, mai degrabă decât o calitate *a priori*.

https://biblioteca-digitala.ro

Este adevărat, însă, că trebuie să existe ceva obiectiv, palpabil care să constituie materialul de construcție a proiectului intențional, și aici intuiția limbii nu a dat greș.În cazul muzicii, materialul de construcție – sunetul – este organizat în cadrul unui limbaj specific, care posedă un vocabular, o gramatică și o teorie a textului capabile de a genera o infinitate de opusuri muzicale. Se poate spune, de aceea, că folosirea unor elemente de limbaj cunoscute de către receptor poate constitui strategia intențională ce are în vedere apariția în câmpul comunicării a fenomenului de accesibilitate.

Pentru a comunica, trebuie mai întâi să am un limbaj comun cu cel cu care vreau să comunic. Aceasta este accesibilitatea *elementară*, a mijloacelor de comunicare. Cel mai simplu exemplu este comunicarea lingvistică. Cei care comunică într-o limbă cunosc limba respectivă și au în comun stăpânirea unei gramatici comune. Dar în muzică nu e așa de simplu ca în comunicarea în limbaj natural. Pentru a putea comunica muzical, trebuie să existe cel puțin un palier comun între emițător și receptor. Altfel, comunicarea elementară nu se poate realiza. E ca și când nu am cunoaște limba în care se vorbește.

Apoi, după ce este asigurată accesibilitatea elementară, trebuie să fac în așa fel încât să pun mesajul într-o formă inteligibilă pentru a putea fi înțeles. Aici avem de-a face cu un alt tip de accesibilitate, *ideatică*, conceptuală. Trebuie să fiu obișnuit cu ideile respective, să le cunosc rostul și sensul, pentru a putea înțelege eventualele noi înțelesuri ce se construiesc pe baza lor.

Așadar, ajungem în punctul cheie al cercetării noastre, anume la întrebarea ”cum anume construim accesibilitatea, în jurul a ce?”, iar răspunsul nu întârzie să apară: *construcția accesibilității este un demers intențional*, după cum apariția sa în câmpul comunicării este unul relațional; construim accesibilitatea prin apelul la un limbaj cunoscut *a priori* de către receptor.

https://biblioteca-digitala.ro

Arta experiențială

Irinel Anghel

1. Ce este asta?

De multe ori, în peisajul cultural actual ne întâlnim cu situații, cu evenimente, la care ne punem întrebarea: ce este asta? Și dacă răspunsul pe care alegem să-l dăm este diferit de "este ceea ce este", se deschide o temă de cercetare a unui fenomen din ce în ce mai prezent în spațiul artistic din toată lumea.

"Ce este asta?" ridică o problemă de încadrare, de definire și analiză a producțiilor ce declanșează această întrebare, din perspectiva a ceea ce știm până acum, utilizând categoriile artistice cunoscute și mijloacele de cercetare ale acestora. Această situație este creată de un fenomen care ia amploare, cu fiecare an, într-o accelerare ce nu mai poate lăsa pe nimeni în afara unei întâlniri (fie și întâmplătoare) cu manifestarile sale. Este vorba de dizolvarea granițelor între zone și categorii artistice, care a născut așa-numita artă "crossing borders" sau "crossover". Asistăm astfel, pe mai multe planuri, la o pulverizare a limitelor între:

- Genuri muzicale
- Stiluri muzicale
- Tehnici vocale și instrumentale
- Surse acustice și surse electronice
- Creator și interpret
- Artiști și public
- Arte
- Artă și Știință, Artă și Tehnologie
- Mainstream și Underground

https://biblioteca-digitala.ro

- Rațional și Irațional
- Control și Spontaneitate
- Tradiție și Inovatie (vechi și nou)…etc

Pentru arta “crossing borders”, categoriile traversate se transformă în câmpuri creative, sau rezervoare artistice, între acestea producându-se o FUZIUNE.

2. Tipuri de fuziuni

Am identificat cel puțin două feluri de fuziuni ale câmpurilor creative:

a. Cele cu granițe trecute “la vedere”, atunci când ele sunt traversate dar există în continuare ca delimitări ale câmpurilor. În această situatie avem de a face cu acțiunea unei echipe de creatori, de specialiști, care contribuie, fiecare în domeniul lui la rezultatul comun prevăzut, determinat și agreat. Aici intră spectacolele sincretice – operă, operetă, balet, musical sau alte specii ale teatrului muzical.

b. Fuziunile cu granițe dizolvate, în care apare creatorul “total”, artistul “all in one” – cel care “primește” și transmite viziunea întregului prin informații complexe *sonor-vizuale-de mișcare-teatrale*, într-o combinație, o întrepătrundere greu de desfăcut. Tot în acest caz, poate apărea și creația colectivă, în care un grup de artiști “fuzionează” în vederea conceperii și realizării unui proiect comun. Apar polispecializarile, prin care muzicianul nu este numai muzician, coregraful sau dansatorul își depășește propria zonă artistică și devin artiști cu viziuni creative complexe, fiind în același timp performeri și facilitatori de experiență pentru parteneri.

În spațiul comun astfel creat, apare alt limbaj, un produs mixat al caracteristicilor teritoriilor ale căror granițe au fost dizolvate. Componentele nu mai pot fi analizate separat, pentru că ele fuzionează în grade din ce în ce mai mari încă din stadiul de intenție creatoare. Creația nu se mai naște prin colaborarea unei echipe de autori specializați în domenii

https://biblioteca-digitala.ro

diferite, ci se naște deja combinat, în complexitatea permisă de dizolvarea frontierelor între diverse zone de exprimare artistică, la creatori ce au deprins sau au descoperit acest mod de comunicare.

Spațiul comun înglobează și acceptă toate modelele și categoriile cunoscute și necunoscute, dizolvandu-le identitatile si transformându-le într-un potențial uriaș cu multiple intrări, ieșiri și variante de combinare, dezvaluind o tendința de integrare a diferențelor și polarităților. Pentru o bună înțelegere, ne putem imagina un spațiu populat de “Câmpuri Creative”, pe care le putem defini drept câmpuri de mijloace și experiențe artistice.

Au existat și există foarte multe “etichete” pentru creațiile crossover:

Performing Sound Art
Sound Theatre
SounDance
SoundSculpture
Visible Music
Art Experience
Dynamic Art
SoundCooking / SoundCuisine
SoundInstallation
Sound Interventions
Electronades
SONnerie (cutie muzicală de mari dimensiuni cu artiști)
LandArt performance
Fairy-performance, Fantasy Art…etc.

Din ce în ce mai mult vorbim despre “integrare” și “hibridizare culturală”. Se produce astfel o formulare fundamental diferită a răspunsului la întrebarea **ce este asta?**

https://biblioteca-digitala.ro

Asistăm la trecerea de la definirea unei creații sau fenomen prin **Ori – Ori?** la acceptarea perspectivei **Și – Și**.

3. Categoria "OTHER" sau zona ALTFEL

Uneori suntem puși în situația ca pentru indicarea unei poziții, situări, opțiuni să completăm chestionare în care ni se înfățișează posibilități de răspuns. Din fericire, la aceste chestionare există mai întotdeauna o ultimă categorie: "other"

1. kjhbjhb
2. bhghggch
3. kjljhbjj
4. lhbljhvh
5. sxjhbjljj
6. yugvhjb bb nb
7. **other**

Cum s-a ajuns în peisajul cultural la această ieșire dintr-o sferă a posibilităților de sistematizare luate în calcul de orice analist?

Aș lua în discuție mai întâi tradiția performance-artului care în secolul XX pornește din artele vizuale, promovând "Arta Vie". Obiectele se însuflețesc sau sunt puse în valoare printr-o acțiune performativă. Fenomenul ia amploare pe terenul experimentului și artiști din toate domeniile își lasă creativitatea să treacă granițe. El este caracterizat prin **mobilitate** fiind o "artă în mișcare", prin instabilitate, interdisciplinaritate și polispecializare artistică. De remarcat este și spiritul ludic al artiștilor ce folosesc spațiul creativ ca pe un "playground".

Lărgind un pic cadrul prin care privim procesul de dizolvare a granițelor în artă, putem descoperi mai multe "Porți către Spațiul Comun al Câmpurilor Creative" și "Zona ALTFEL":

- Suprarealismul și mișcarea Dada
- Nevoia de Experiment manifestată din plin în avangarda secolului XX
- Aleatorismul și Improvizația

https://biblioteca-digitala.ro

- Mișcările “counterculture”
- Postmodernismul
- Explozia mijloacelor multimedia

4. Creațiile OZN

…“nu știu ce e, e altceva, necunoscut, face parte dintr-o realitate extinsă…apare și dispare”…

O consecință a necesității Categoriei “Other” si a intrării în zona ALTFEL este așadar apariția unor creații ce par a fi “extraterestre” în raport cu modelele cunoscute.

No label art / arta fără etichetă, UFO art / arta OZN, ET (Fantasy) art beings / ființe artistice extraterestre (fantastice), Alternative Art / arta alternativă sau chiar *Thing (Lucru, Chestie)* sunt descrieri utilizate ale acestor apariții.

Încerc să dau mai departe câteva perspective asupra fenomenului, desprinse din cercetarea mea directă și implicată în astfel de creații. OZN-urile artistice, ca să păstrez această metaforă, se pot observa din mai multe unghiuri ce pot aduce înțelegere asupra lor:

a. Prima perspectivă se referă la Creația-experiență și la Arta experiențială

În Creația-experiență, există un echilibru intenționat între planul creației controlate și structurile lăsate deschise pentru a permite experienței să se desfășoare în actul artistic.

Această deschidere se referă la un aspect al fenomenului improvizației care este cel a acțiunii intuiției în starea receptivă a artistului ce este gata astfel să răspunda în timp real, să inter-acționeze. Pentru aceasta, este necesară eliberarea de restricții arbitrare, în vederea lărgirii câmpului de acțiune. Prin studiul acestei practici artistice se observă

https://biblioteca-digitala.ro

importanța experienței artistice în sine, ca proces, recunoscându-se creativitatea acțiunii de clădire a experienței si valoarea ei de fapt artistic, în aceeași măsură cu rezultatele acesteia.

Pentru arta experiențială care dizolvă granițe de care mă preocup, improvizația este astfel o practică necesară, inclusă într-un atare proiect "crossing borders" (fie în faza de pregătire, fie/și în aceea de realizare).

Creația experiențială va lucra astfel întotdeauna cu fenomenalitatea. Participanții se "investesc" în actul artistic. Este o creație activă, dinamică, "a parcursului". Atenția nu este focusată pe un anumit rezultat ci pe valoarea parcurgerii experienței artistice propuse. Reflecția post-factum este cea atribuitoare de sens iar instrumentarul de analiză se deduce astfel din chiar obiectul trăit și / sau observat.

Creația-experiență presupune așadar o doză considerabilă de oralitate a transmiterii (atât în comunicarea dinspre creator – el însuși interpret de cele mai multe ori și ceilalți participanți, cât și către potențialii creatori ce doresc instruire în această practică).

Se mai poate aduce în discuție, la acest capitol, lucrul în condiții și stare de concert sau spectacol cu stimuli, provocări care solicită un anumit tip de comportament artistic intenționat de autor, o posibilă interactivitate (cu publicul sau alți stimuli prezenți în spațiul actului artistic), mergând până la arta de intervenție publică.

Putem vorbi în aceste situații despre:

- *Creații cu autor inclus*, în care autorul intră în propria creatie și o modelează din interior. Este un **facilitator al experienței** atât pentru sine cât și pentru ceilalți participanți activi sau pasivi
- *Creații colective*

Arta experiențială are legatură cu învățarea experiențială care propune ca "lucrurile pe care trebuia să le învățăm înainte de a le face, să le învățăm făcându-le", fiind o

https://biblioteca-digitala.ro

artă dinamică, în continuă mișcare, schimbare. Ideea este profundă, indicând faptul că o "chimie" a dizolvării granițelor nu se poate învăța la școală ci doar prin experiență directă.

Procesul experienței se câștigă pas cu pas, tocmai făcând, creând și/sau practicând această artă, în care se permite dezvoltarea unor noi aptitudini și atitudini pentru participanți, chiar a unui nou mod de gândire artistică. Pentru a învăța acest tip de artă este necesară însă crearea unui mediu educațional experiențial sau, artiștii au și varianta auto-educării prin asumarea și traversarea experiențelor pe cont propriu.

b. Modelul Fluture. Efemerida. Vizitatorul. Arta cu reprezentare unică

Această a doua perspectivă asupra creațiilor de tip "OZN" face referire la caracterul lor efemer asumat, la dialogul cu prezentul, pentru care partitura este un fel de hartă-plan, permițând o impredictibilitate a evoluției detaliilor în interiorul planului conceptual și tehnic al proiectului și astfel, existența structurilor deschise și deciziilor spontane.

Modelul "Fluture" indică o artă cu reprezentare unică ("Disposable Art") ce poate fi numită și "Arta momentului prezent" care se caracterizează prin înnoire continuă și ne-fixare, care refuză să ofere modele și rețete, după principiul **izvorârii**. Ea curge și se primenește continuu. Aceasta este funcția ei. Este motivată de forța și **energia "începutului"**.

c. Creația koan. Paradoxul ca provocare de depașire a modului obișnuit de receptare

Cultivarea bizareriei, a paradoxului, a lucrurilor ce nu pot fi "desfăcute" de gândirea rațională devine o intenție a creatorilor ce dizolvă granițe și pășesc în zona ALTFEL.

Scopul acestei arte este de depășire a așteptărilor și încercărilor de decodare și înțelegere rațională, pe baza cunoștințelor, prin provocarea unui salt către acceptarea

https://biblioteca-digitala.ro

experienței așa cum este, și realizarea unui alt tip de percepție, “dincolo de minte” (cea care nu are nevoie de explicații). Există o explicită sustragere de la analiză și teoretizare prin mijloace și după criterii convenționale ce reclamă necesitatea unei alte perspective de acceptare și legitimare a acestor creații experiențiale, fără categorie, fără etichetă.

5. O Paradigmă Alternativă: Între Niciunde și Altundeva

Arta experiențială din Categoria ALTFEL nu se “supără” pentru ca nu are o identitate stabilă. Neavând o identitate stabilă poate avea orice identitate.

Însă, ca să primească o identitate, ALTFEL își cere o privire de sine stătătoare, desprinsă de comparație, de perceperea lumii formelor artistice prin intermediul granițelor. Dacă limitele dispar, ne aflăm între niciunde și altundeva, în afara zonei de confort, în lumea misterului, care pentru unii poate fi înfricoșător iar pentru alții fascinant.

Se pune problema acceptării creațiilor “OZN” ca existențe artistice cu legitimitate. Ne putem face ca nu le vedem dar ele există. Le putem ține la distanță, dar asta nu le anulează. Chiar daca nu le putem defini și analiza cu mijloacele pe care le cunoaștem, le putem observa și putem primi ce au ele de transmis, dintr-o perspectivă mai largă, integratoare.

Dacă se acceptă existența și intrarea în Spațiul Comun al Câmpurilor Creative, categoria ALTFEL își pierde sensul iar artiștii pot deveni locuitori, “rezidenți recunoscuti ai acelui Spațiu”.

Sintetizând, se pot formula următoarele caracteristici ale creației din SCCC (Spațiul Comun al Câmpurilor Creative):

- Presupune o prezentare interdisciplinară în formate “expandate” ale artei
- Aduce nevoia de expansiune a ariilor de specializare a artiștilor, care să le asigure

https://biblioteca-digitala.ro

acestora accesul în cât mai multe zone ale "spațiului comun al câmpurilor creative"
- Are spirit ludic
- Conține structuri deschise
- Nu urmează trasee convenționale și propune "bizarerii" în raport cu modelele cunoscute
- Este o artă a prezentului prin non-repetabilitate (propunând evenimente cu reprezentare unică sau cu puține apariții)
- Se dorește a fi o **artă interogativă**

Iar portretul creatorului de tip experiential va arăta așa:

- Este un creator în acțiune (se implică activ în creația sa)
- Este un creator ce mizează pe intuiție în nașterea și conducerea proiectului
- Nu are un motiv și un rezultat determinat (valoarea experienței stă în experiența însăși)
- Are dialog cu prezentul. Creațiile sale nu sunt transmisibile.
- Se antrenează în cât mai multe câmpuri creative
- Este pregătit să depășească ceea ce a învățat pentru a funcționa într-un spațiu fără granițe și a face loc noilor experiențe. Practică **dez-vățarea de după învățare.**
- Este un artist curios, cu spirit ludic. Nu are certitudini. Provoacă și își provoacă întrebări prin arta sa.

6. Trăind in ParadoXphere

Numim <ParadoXphere> acea viziune integratoare și ne-limitată asupra spațiului cultural în care artiștii inițiază experiențe de fuziune, alimentându-se din recipiente comune, văzute drept câmpuri creative complexe.

https://biblioteca-digitala.ro

Aici, imaginația este susținută și alimentată de infinite posibilități care stârnesc curiozitate.

Este un spațiu al experiențelor, curiozității, întrebărilor.

Este un playground al artiștilor ce crează pentru prezent.

Prin situarea în această paradigmă culturală cu granițe dizolvate, orice hartă are valabilitate temporară și se resetează continuu.

Același spațiu, o nouă perspectivă, un nou mod de funcționare

Spațiul este același. Nimic nu dispare.

Diferă modul de "viețuire", de "funcționare" în acest spațiu (sistemul de operare) caracterizat prin:

- Libertate de mișcare
- Ne-limitare
- Interconexiune
- Fuziune
- Integrare

7. DE CE?
Arta care pune întrebări

Spre deosebire de cazurile cunoscute ale istoriei în care vorbeam despre muzica absolută (1), - pură sau despre arta conceptuală (2) – cea în care explicația era prioritară, arta experiențială, fără etichetă, de tip "OZN" nu oferă explicații, răspunsuri, soluții, rețete. Ea chestionează.

Are loc astfel o dezvoltare a creației intuitive (fără explicații).

Modelele sunt utile pentru cazurile în care dacă aceeași situație se repetă, omul să știe ce să facă. Intuiția nu se repetă însă și nici creațiile experiențiale pe care le guvernează. Ele indică CEVA, fără să definească. Ele pot fi gustate, privite, trăite, dar orice traducere în cuvinte va fi expresia încurajată a

https://biblioteca-digitala.ro

proiecțiilor personale ale celor implicați activ sau pasiv. În acest fel, această creație are tot atâtea sensuri, analize și definiții câte persoane intră în contact cu ea.

8. DE CE NU?
Dizolvarea problemei

La începutul studiului am introdus subiectul printr-o întrebare (Ce este asta?) deschizând o problemă. Concluzia la care am ajuns este că arta experiențială este o artă care asta face: pune întrebări. Deci, nu există nici o problemă de rezolvat, ci doar un fenomen de observat, practicat și trăit.

https://biblioteca-digitala.ro

iFPH: Wireless Control of Sound

Adrian Borza

Abstract—A wireless interactive computer music system is a versatile tool for creating and performing music onstage. It combines diverse equipments and software, besides a computer, a control surface with integrated Wi-Fi technology and a wireless router. The computer listens to and reacts in real-time to the musician performance. This paper aims to discuss several technical and musical aspects of the iFPH system, with emphasis on interactive music system concept.

I. INTRODUCTION

For more than fifty years, composers have used computers in music in two main directions of development. One of the practices of making music refers to the integration of digital sound synthesis in musical works, and the other composition practice identifies the production of compositional algorithms. Most of the composers of electroacoustic music have been engaged in sound synthesis and signal processing by means of computer, in order to create new sounds for their compositions. But some of them have made efforts in developing complex systems, able to interact with musician and to execute compositional algorithms in real-time. In fact, the algorithms were designed to change its actions onstage according to the musician input. The recent twenty years illustrate the trend toward the use of interactive music systems in performance and composition, in the field of music technology, due to the increase of computing power and the progress in programming.

There are several iconic programming languages, hardware and software developed over the years for interactive applications, such as Patcher (1986), M (1987), Jam Factory (1987), Max-ISPW (1989), Cypher (1989), Max-Opcode (1990),

https://biblioteca-digitala.ro

BioMuse (1992), Pure Data (1996), jMax (1996), Max/MSP (1997), EyesWeb (1997), vvvv (1998), Nato.0+55+3d (1999), Cyclops (2000), SoftVSN (2002), Max/MSP/Jitter (2003), and OMax (2004).

II. INTERACTIVE COMPUTER MUSIC SYSTEMS

In concert, the synchronization between the music performed by musician and the prerecorded accompaniment on tape has always been a problem in electroacoustic music, until the rise of interactive music systems. Designed for computer music, an interactive music system reacts instantly to the performer actions, during the ongoing performance of the musical work. Therefore, the most important feature of the interactive music system is its ability to adapt itself to the changing situations all the way through the live performance.

The software for interactive music systems is built offstage, investing cognition and time for programming the computer. The goal is to successfully implement into software various composition and performance techniques. “By transferring musical knowledge to a computer program and compositional responsibility to performers onstage, however, the composer of interactive works explores the creative potentials of the new technology at the same time that he establishes an engaging and fruitful context for the collaboration of humans and computers.” [1]

By definition, “an interactive music composition and performance system is a real-time composing and sound-producing system which employs a synthesizer, a programmable computer, and at least one performance device […]. The system is interactive in that a user can direct aspects of the system’s production of music, as he or she hears it being produced, by use of the performance device.” [2]

We preserve the key-components of the interactive computer music system: performance device, programmable computer, and sound-producing device. Nevertheless, the complexity of the system is the result of interconnection of a myriad of distinct components.

https://biblioteca-digitala.ro

The devices working together can be conceptually bundled into sequences or stages of the whole process of music production, in which information is transferred from one device to another. “The first is the sensing stage, when data is collected from controllers reading gestural information from the human performers onstage. Second is the processing stage, in which a computer reads and interprets information coming from the sensors and prepares data for the third, or response stage, when the computer and some collection of sound-producing devices share in realizing a musical output.” [3]

Interpreting Performer Actions in Max

Max[1] programming environment supplies several objects which are capable to analyze a live music performance, i.e. Musical Instrument Digital Interface (MIDI) messages. When a stream of data is sent to a computer from a MIDI keyboard controller, Max objects provide useful information about pitch, loudness, duration, and many other MIDI messages. The MIDI protocol doesn’t offer timbre information to produce sounds by its own synthesis routines. For this reason, the sound generator or the synthesizer is commonly an external hardware or a software synthesizer driven by MIDI, software known as Virtual Studio Technology Instrument (VSTi).

For example, a convenient way to extract information about pitch and loudness is the sophisticated *borax* object. But a simpler alternative would be to make use of the basic features of *notein*. This object listens to and then it reports different integers, corresponding to the Note On and Note Off messages of the MIDI data input stream. Note Off is indicated by a Note On event with velocity equals 0. Using the very same object, an analysis of pitch and loudness occurrence can produce valuable data about duration. Duration is the time measured from the beginning of a note and the end of the same note, which are considered two separate MIDI events, Note On and

[1] “For over twenty years, Max has been used by performers, artists, and composers to make cutting-edge work by connecting basic functional blocks together into unique applications.” (Cycling74)

https://biblioteca-digitala.ro

Note Off. To calculate the time elapsed between MIDI messages, the *timer* object can be employed to execute the task. It delivers numbers representing duration in milliseconds and ticks – values correlated to tempo.

Definitely, there is musical information that can be transferred from the musician performance to the computer accompaniment. Once the performer actions are converted to numbers, "it is quite easy to manipulate and process the numbers, using algorithms to create music." [4]

Deciphering the temporal flow of input data consists in identifying and formulating the compositional problem, among others: to isolate a particular event or data from a series of musical events during the live performance, with the aim of triggering an action or process managed by the computer. For instance, the following statements highlight the relationship between cause and effect: any musical event, in low range, activates the playback mechanism; a melodic ascending interval, between C3 and C4 notes, enables the rhythmic augmentation and diminution; a minor chord, in mezzo-piano, triggers the melodic synchronization. Most of the time, discerning clearly and rigorously the matter should lead to find a suitable compositional algorithm. "Composer objects represent musical processes, known in computer music as compositional algorithms. […] A canon (round) is a very old compositional algorithm." [5]

Developing an efficient compositional algorithm it leads to solve the problem, by judiciously selecting internal and external Max objects which are designed to execute individual and precise tasks. Some objects are better than others, in terms of action and communication. Once selected, the objects are graphically interconnected, and then the patch is tested and debugged. This is a practical stage of the composition process, and all the composer's programming skills are emphasized. The composer will design and produce countless Max compositional algorithms for a single musical problem; the ideal would be to find the optimum. If there is an improper understanding of the problem or the composer makes a clumsy decision on selecting and connecting the objects, it may even affect the efficiency of

https://biblioteca-digitala.ro

the implementation. A general rule in programming is to find simple solutions to complex problems.

III. INTEGRATING WIRELESS CONTROL

A chain of diverse electrical and electronic devices interconnected, which is defined in this paper as a wireless interactive music system, is a powerful and versatile tool for creating and performing music onstage nowadays. Our system (Fig. 1) merges several pieces of hardware, such as a microphone, mixer, sound card, loudspeakers, audio control surface, computer, wireless router, and Wi-Fi mobile phone, but not exclusively.

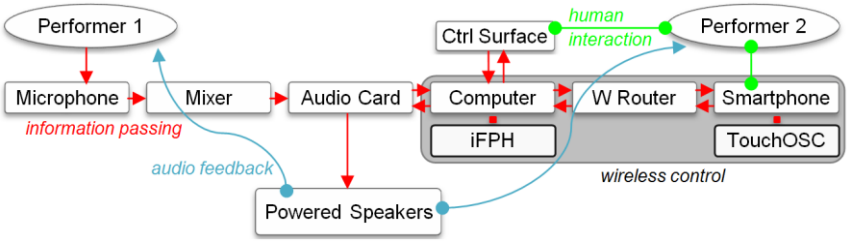


Figure 1. iFPH Wireless Interactive Music System Diagram

The system is built around a laptop driven by the iFPH[1] music software, yet it is flexible and portable. iFPH is coordinated by the Performer 2 through a smartphone or an audio control nanosurface. The Performer 1 is the actual instrument performer.

A. Computer Hardware and Software Configuration

We have effectively tested the following configuration of our system:

- Microphones type and model: cardioid and hyper-cardioid patterns, AKG C 1000 S, Sennheiser e 608

[1] The iFPH software is assembled with Max/MSP by Adrian Borza. iFPH stands for Interactive, Freezer, Player, Processor, and Harmonizer. The current version is 2.5 (2012)

https://biblioteca-digitala.ro

- Mixer model: Behringer Eurorack MXB1002
- Microphone modeling preamplifier model: Behringer MiniMic MIC800
- Sound cards type and model: portable interfaces with FireWire and USB ports, M-Audio Audiophile, M-audio Fast Track C400
- Powered speakers type and model: studio reference, active near-field monitors, Wharfedale Pro Diamond 8.2 Pro Active, Yamaha HS50M
- Computer model and operating system: HP ProBook 4530s, Windows 7 64-bit
- Computer applications: Max 5.x, 6.0.x, Max Runtime 5.x, 6.0.x, iFPH 2.5
- Audio control nanosurface type and model: Korg Slim-line USB Control Surface, nanoKontrol2
- Wireless router type and model: TP-Link 150Mbps Wireless N Nano Router, No TL-WR702N
- Smartphone type, model and operating system: Samsung Galaxy S II, No GT-I9100, Android 4.0.3
- Virtual audio control surface: TouchOSC 1.3

The core of the iFPH wireless interactive music system includes input transducers, such as the microphone and the smartphone, processors, e.g. the computer and the iFPH software, and output transducer, such as the pair of loudspeakers.

B. Stages of Information Passing

We identify four stages of the process of transferring the information from a device to another: sensing, processing, response, and feedback.

1) Sensing stage

The sound coming from the Performer 1 is captured by the microphone, preamplified by the mixer, digitized by the sound card, and sent to the iFPH software. The Performer 2 interacts directly with the TouchOSC[1]'s user interface on the

[1] TouchOSC is a virtual audio control surface for iOS and Android operating systems, developed by Hexler

https://biblioteca-digitala.ro

smartphone's touch screen. The device is capable of reading the tactile gestures of the performer. The TouchOSC application sends Open Sound Control[1] (OSC) messages to the iFPH software, through the wireless router. The gestural information of the Performer 2, collected and converted by the control nanosurface, is sent to the iFPH software as MIDI messages.

2) Processing stage

There is a software module built into the iFPH software – Wireless Control – which is programmed to receive and transmit OSC messages. The module has the role to bind the OSC data to the processing data sets. These sets are stored into the iFPH's Presets module. The iFPH software interprets as well the MIDI data coming from the Performer 2 and binds these data to the processing data sets, stored into the Presets module.

3) Response stage

As an immediate result, the iFPH software puts into practice its transformational abilities – successive processes and manipulations of the input sound – then sends its processed sound to the self-powered speakers, back through the sound card.

4) Feedback stage

The Wireless Control module sends back the OSC messages towards TouchOSC, through the wireless router. The messages are exposed visually on the smartphone, thus confirming the Performer 2's gestures. The iFPH software sends back MIDI messages towards the control nanosurface for the same reason. Both musicians will find audio feedback of their performance, while it being produced, by listening to music through the loudspeakers.

C. iFPH Wireless Control Module

The grid of processing data sets, called Wireless Control, is embedded into a Max patch file (Fig. 2). The patch has been

[1] OSC protocol has been developed at the Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT) at the University of California in Berkeley

https://biblioteca-digitala.ro

conceived with the purpose of offering more flexibility in using the iFPH software during concert. We will describe the functionality of the patch in detail.

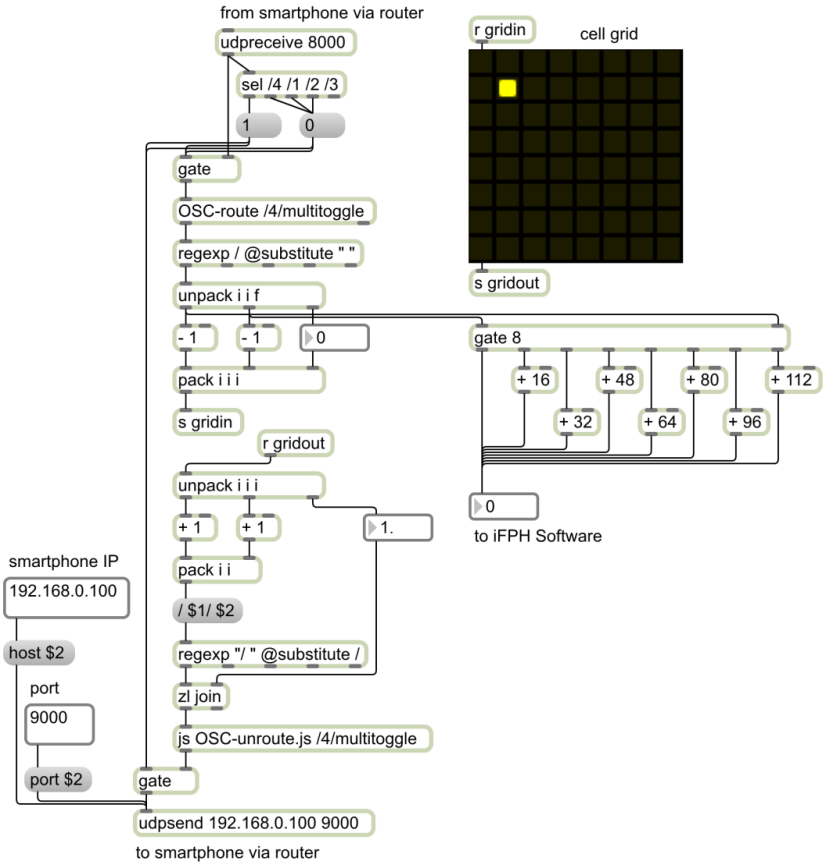


Figure 2. iFPH Wireless Control Patch

The *udpreceive* object works in conjunction with the OSC protocol, and it receives messages transmitted over a wireless network using User Datagram Protocol (UDP). The argument

https://biblioteca-digitala.ro

8000 is the port number for receiving OSC messages from the smartphone via the wireless router.

The *sel* and *gate* objects are working together in order to bypass OSC data only when the page four is selected on the TouchOSC's user interface. Otherwise the *gate* object will stop the communication.

The *OSC-route*[1] object matches *multitoggle* element on the page four, as instructed into its argument, */4/multitoggle*, then it passes any OSC message matched before. The message represents a cell, defined by column, row, and the on/off state of the *multitoggle*.

The special *regexp* object substitutes the solidus symbol within the matched OSC message, and then the list message is divided into individual integer messages by the *unpack* object.

At this moment, the *gate* object will pass the column number only through the output associated to the specified row number, on one hand. The argument *8* is the number of gates, seen as the number of each row. The + *(addition)* objects bind the column numbers to the preset numbers stored into the iFPH's Presets module. On the other hand, the - *(subtraction)* and *pack* objects will prepare the messages for the *matrixctrl* object. This object is a cell grid which it resembles the TouchOSC's multitoggle interface element. Any action on the *multitoggle* will cause a response on the *matrixctrl*'s interface. In other words, any musician's gestural action on the smartphone causes a visual feedback on the computer; and vice versa.

The processes are constructed then in reveres: the column, row, and state values of the *multitoggle* object are joined into an OSC message, so as to be transmitted through the *OSC-unroute.js* and *udpsend* objects. The argument *192.168.0.100* is the Internet Protocol (IP) address of the smartphone, and the argument *8000* is the port number for sending OSC messages to the smartphone via the wireless router. The arguments are changeable.

[1] *OSC-route* and *OSC-unroute.js* are Max external objects developed by Mat Wright at CNMAT

https://biblioteca-digitala.ro

D. iFPH Music Software

The modules' name and features of the current version of the iFPH software are briefly described below.

High-pass Filter: the input audio signal is filtered according to the cutoff frequency, attenuating the amplitude of unwanted low frequencies but passing higher frequencies. The visible range of the filter on the GUI is from 20 Hz to 1 kHz.

Freezer: a sound grain is extracted from the input signal and after that is looped, layered and enriched, creating and sustaining a derivate sound. The overall amplitude of the new sound is static or dynamic, depending on the operation mode selected in the Envelope Follower for Freezer module. Up to eight different new sounds can be superimposed. The synthesis method is granular.

Envelope Follower for Freezer: the overall amplitude of the input audio signal is instantly applied to the audio signal generated by the Freezer module, personalizing the derivate sound. This means that the module reacts to music dynamics, and the input envelope is monitored constantly.

Interactive Player: pre-recorded sounds or audio files are played back when the overall amplitude of the input signal reaches or exceeds a specified threshold. The files are organized into the Playlist module.

Playlist: this is a GUI editor for organizing sound files, built with the purpose of play them back in sequential order, by using the Interactive Player module. The file types are AIFF and WAV.

Recorder: the input audio signal is recorded onto a memory buffer, and then is automatically segmented in small fragments. The segmentation process is based on the signal's overall amplitude. When the amplitude attains or decreases a specified threshold, the segment that lies between two threshold points is selected and ready to play it back. The maximum recording length is ten seconds, and the number of audio segments is limited to four.

Autonomous Player: each time an audio segment is played back, random panning and transposition is applied to it. This is especially true if Auto and Loop modes are on.

https://biblioteca-digitala.ro

Harmonizer: performs a FFT and pitch-shifting in frequency domain of the input signal, building a chord of three sounds. The transposition range is from -24 semitones to +24.

Effects: in Wet operation mode, the input audio signal is processed by adding effects, such as distortion, chorus, phaser or flanger.

Reverb: the input/output signal is processed by adding reverb effect.

Metronome: this module is a sixty Beats per Minute (BPM) visual click track, intended to help musicians at the time they practice and perform on the stage.

Crossover: the output audio signal is split into two frequency bands and then routed to the first three channels of the sound card, achieving a simple, but productive bass management.

Presets: all the processing data sets (sets of control data over the sound) are saved into a file and called anytime later at the musician convenience. The Presets module is controlled by the smartphone or the audio control nanosurface.

Wireless Control: this is a grid of presets, a network connection setup, and a module for sending, converting and receiving OSC messages. It is a Max patch for wireless control over the processing data sets. The module is controlled through the smartphone.

The key-modules Freezer, Envelope Follower for Freezer, Interactive Player, Recorder, Autonomous Player, Harmonizer and Presets are controlled by the audio control nanosurface, in addition by using a mouse and a computer keyboard.

IV. CONCLUSION

The nonlinear access to the iFPH's processing data sets reflects the universal approach in live computer composition and performance which fits a musician, in the sense that the Performer 2 would prefer to switch anytime to any processing preset, represented visually on the smartphone's touch screen. Spontaneous creation of music onstage is a natural process. Improvisation is unpredictable, as we all know. Therefore, the flexibility in choosing one or other processing data set, with the purpose of transforming the sound produced by the Performer

https://biblioteca-digitala.ro

1, is an advantage during spontaneous creation and music improvisation.

We have experienced this approach when we have presented publicly some of the musical works composed and programmed by ourselves: *If for Oboe and Interactive Computer* (2011), *Akedia for Oboe, nanoKontrol and iFPH* (2011), and *Les objets informatiques for Voice, Smartphone and Interactive Computer* (2012).

A wireless interactive music system appears as being a remarkable computer tool for making music, thus the role of the system is that of a musical instrument, and has to be mastered by musician. We strongly believe that the musician of the XXI century will be trained not only for composing music, but also for programming computers, as well as for performing music. The increasing tendency for programming interactive music systems reinforces the need of interaction between musician and computer. The interaction will dramatically reshape the way composers and performers will create and recreate computer music in future. But what is beyond these roles?

"If we are not capable of creating roles for the computer which go beyond our own image, perhaps we can at least attempt a synthesis of all these anthropomorphic and musical roles. This hybridization would at least offer us a glimpse of other functionalities, other conceptual frameworks, and can only serve to enrich the musical discourse and interactivity of real-time computer music." [5]

REFERENCES

[1] R. Rowe, "The aesthetics of interactive music systems", in Contemporary Music Review, vol. 18, part 3, pp. 87, 1999.

[2] J. Chadabe, "Interactive composition and performance system", US Patent No. 4,526,078, July 1985.

[3] R. Rowe, Interactive Music Systems: Machine Listening and Composing. Cambridge: The MIT Press, 1993, pp. 10.

[4] T. Winkler, Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max. Cambridge: The MIT Press, 1998, pp. 64.

[5] T. Winkler, ibid., pp. 173.

[6] C. Lippe, "A look at performer/machine interaction using real-time systems", Hong Kong ICMC Proceedings, pp. 117, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

Constante şi variabile în creaţia muzicală

Diana Gheorghiu

Considerând utilă posibilitatea de a aplica în analiza comparată a lucrărilor o teorie care să evidenţieze aspectele diferenţiatoare din perspectiva *originalităţii* lor, ne-am propus să punem bazele unei astfel de teorii, pornind de la o clasificare a *constantelor* şi *variabilelor* ce pot fi identificate, în istoria muzicii, ca elemente constitutive în alcătuirea, organizarea şi articularea discursului muzical. În funcţie de aceste criterii, compoziţiile pot fi încadrate în timp, valorizate şi ierarhizate pentru stabilirea *gradului* şi *tipului* de originalitate pe care îl conţin vis a vis de momentul şi de contextul istoric în care au luat naştere, dar şi sub aspectul *durabilităţii* lor (al capacităţii de a transcende istoria, respectiv de a suscita interes peste veacuri).

Înainte de a expune clasificarea pe care o propunem, se cuvine să precizăm că prin *constante* înţelegem acele elemente ale discursului muzical care rămân statornice şi sunt recognoscibile în toate creaţiile unei epoci, unui curent, unui stil. Ele ţin mai degrabă de latura obiectivă a compoziţiei şi pot fi prezente sub forma unor reguli de construcţie, a unor formule, principii, ce alcătuiesc un schelet comun peste care sunt adăugate celelalte componente de natură subiectivă, diferenţiatoare. *Variabilele* sunt, în consecinţă, tocmai acele piese adăugate la scheletul constantelor, întruchipând ”carnaţia” unei compoziţii, ţinând de latura personală, individualizatoare .

Pornind de la patru aspecte esenţiale, am clasificat constantele în patru grupe ce definesc acoperirea în timp, dimensiunile în cadrul cărora fiinţează/ pot fi definite, parametrii muzicali în cadrul / asupra cărora acţionează și proiecția credințelor în modele transcedentale.

https://biblioteca-digitala.ro

1. GRUPA A – Clasificarea constantelor în funcţie de acoperirea lor în timp

În cadrul acestei grupe am inclus:

- constante cu întindere lungă, ce traversează succesiv mai mult de patru perioade istorice/ curente muzicale;
- constante cu întindere medie, ce traversează succesiv între trei şi patru perioade istorice/ curente muzicale;
- constante cu întindere scurtă, ce acoperă una sau două perioade istorice/ curente muzicale

A.1. Grupa constantelor cu întindere lungă

În această categorie se regăsesc: limbajul tono-modal, principiul tematic, principiul teleologic, principiul repetiţiei, principiul reprizei, atracţia Centrului şi cadenţele, în special cadența perfectă compusă IV - V- I. Aceste elemente sunt prezente în toate compoziţiile şi genurile muzicale, de la Renaştere până la Impresionism, făcând parte constitutivă din suma regulilor de construcţie a discursului muzical. Am conceput detalierea care urmează structurând informaţiile în sens descrescător, de la elementele complexe în general - precum limbajul tono-modal, până la componentele şi particularităţile acestor elemente – ca atracţia centrului, cadenţele ş.a.m.d. – componente ce s-au impus la rândul lor, constant, în demersul procesului de creaţie. Am decis descompunerea anumitor elemente şi prezentarea componentelor izolate de întreg în acele cazuri în care, deşi întregul a fost abandonat în favoarea altor materiale de construcţie muzicală, părţi ale sale (precum ideea de cadenţă, bunăoară), au fost transpuse şi utilizate în alte contexte istorice şi stilistice. Cum traseul părţilor nu coincide neapărat cu traseul întregului, vom menţiona uneori, pe parcursul lucrării, doar componentele relevante pentru preocupările noastre de cercetare.

https://biblioteca-digitala.ro

Limbajul tono-modal reprezintă materialul sonor cel mai utilizat în istoria muzicii, acoperirea sa temporală fiind covârşitoare în comparaţie cu celelalte materiale cu care s-a încercat, ulterior, înlocuirea sa. Să descriem un arc de evoluţie al tono-modalismului este destul de dificil, datorită faptului că, inclusiv în perioadele în care acesta a fost negat cu vehemenţă – cum e cazul serialismului – au existat compozitori care îl uilizau încă, în paralel. Nu putem să ignorăm nici muzica de divertisment/consum care a început să ia amploare începând cu anii 1900, căpătând o forţă şi o pondere din ce în ce mai mare cu cât ne apropiem de prezent – toată această muzică bazându-se aproape exlusiv pe limbajul tono-modal. Îl vom considera astfel o constantă ce s-a păstrat, cu salturile istorice şi rupturile de rigoare, până în zilele noastre.

Principiul tematic sau *tematismul* se referă la obligativitatea existenţei unei *teme conducătoare* în cadrul construcţiei muzicale. Utilizăm aici expresia ”temă conducătoare”, înţelegând prin aceasta atât *tema* în sensul de complex de motive melodice şi ritmice ce se diferenţiază în cadrul unei piese muzicale, ca idee de bază, distinctivă, cât şi toate celelalte derivate ale sale, cu relaţiile ierarhice ce se stabilesc între ele: tema principală, tema secundară, grupuri tematice principale şi secundare etc.. De asemenea, luăm în calcul, atunci când ne referim la tematism, şi subcategoriile monotematism, bitematism, tritematism şi grupurile tematice - de această dată în calitatea lor de funcţii sintactice.

Printr-o echivalenţă aproximativă – căci una absolută este greu de realizat dată fiind natura diferită a formelor de expresie artistică, analizând comparativ *tema muzicală,ideea* din literatură şi *figura* din artele plastice, vom observa aceeaşi obstinenţă cu care le putem întâlni, pe fiecare dintre ele în domeniul de referinţă, în produsele artistice din perioada istorică cuprinsă între Renaştere şi Impresionism.

Cu toate aceste, în interiorul spaţiului temporal desemnat, felul în care aceste constante evoluează, căpătând noi valenţe, atât la nivel stilistic general, cât şi modul personal în care sunt tratate de fiecare creator în parte, în cadrul întregii

https://biblioteca-digitala.ro

sale opere sau, mai mult, de la o lucrare la alta, se înscrie în coordonatele *variabilelor,* ca element de diferenţiere, inovaţie şi – în unele cazuri – revoluţie.

Prin ***principiu teleologic*** înţelegem nevoia existenţei unui parcurs, marcat de *început* şi de *sfârşit* în creaţia muzicală. Orice lucrare renascentistă, barocă, clasică, romantică sau impresionistă trebuie să se înscrie într-un atare parcurs, de la momentul *incipitului* până la *finalis*-ul ce întregeşte demersul creator şi conferă un sens existenţial al operei în cauză, ca reproducere la scară mică a sensului existenţei omului şi a parcusului său în univers. Teleologia unei compoziţii muzicale trebuie deci realizată treptat, urmând modelul firesc al cursului vieţii, iar structurile muzicale se supun aceloraşi legi imuabile, ce evoluează progresiv de la momentul naşterii până la momentul morţii. Tehnicile dezvoltătoare, prelucrarea motivică, modulaţiile, regulile de înlănţuire a intervalelor, constituie unelte cu ajutorul cărora compozitorul îşi exercită funcţia sa de ”imitator demiurgic”, ce-şi călăuzeşte întotdeauna rodul creaţiei către finalul care i-a fost hărăzit.

Principiul repetiţiei este strâns legat de *atracţia Centrului* şi are rol de subliniere, de impunere a unui element sau a unei funcţii cu importanţă în discursul muzical. Repetiţia excesivă dă naştere obsesiei – artificiu de mare impact în configurarea semantică a unei lucrări.

Unul din exemplele deja celebre este tema simfoniei a V-a de Beethoven, unde repetarea aceluiaşi motiv – preluată şi în episodul dezvoltător, conferă o extraordinară forţă întregii lucrări, devenind o ”emblemă” desinestătătoare.

Principiul reprizei ar putea fi numit şi *principiul ciclicităţii*, deoarece el urmăreşte procesul natural al alternanţei şi revenirii. El se regăseşte atât la nivel macrostructural, în planul formei, cât şi la nivel microstructural, în cadrul secţiunilor muzicale. Formele monopartite în interiorul cărora alternează momentele de expoziţie tematică cu momente dezvoltătoare, formele de tip strofă - refren, formele bipartite cu mică repriză,

https://biblioteca-digitala.ro

formele tripartite, alternanţa între secţiuni polifonice şi secţiuni omofone, toate acestea sunt semne ale guvernării *principiului reprizei, al ciclicităţii* în construcţia muzicală. Este în fapt o faţadă sub care se deghizează o variantă a manifestării forţei de ***atracție a Centrului*** la nivelul formei muzicale, repriza semnificând, după schema iudeo creștină, întoarcerea la timpul originar.

Bazată în principal pe funcţionalitatea sistemului tono-modal, ***atracţia Centrului*** este o constantă ce poate fi identificată şi la nivelul limbajului muzical, impunând regulile de formare a legăturilor intervalice şi a ***cadenţelor****.* Pentru obţinerea stabilităţii armonice, este indispensabilă respectarea legii atracţiei *Centrului* – definit ca sunet de pornire şi de încheiere a unei piese muzicale, respectiv ca bază armonică a incipitului şi finalisului unei lucrări. În jurul Centrului se organizează toate celelalte sunete/ trepte. Tot conform acestei legi, sunt realizate şi tiparele melodico-armonice care compun cadenţele – elementele care fac legătura cu alte zone armonice, în momentele dezvoltătoare, sau, dimpotrivă, reafirmă *centrul* în momentele de repriză. La nivel meta-muzical, raportarea la *Centru* reprezintă raportarea la *Divinitate,* la Univers. Ea duce în muzică la o anumită practică universală: ISONUL, ca ”arhetip natural, cultural, transcedental și transcultural”[1].

A.2. Grupa constantelor cu întindere medie: trisonul şi pulsaţia.

Trisonul, cu variantele sale Major – minor, și trisonul micșorat (începând din Romantism-Expresionism) și cel mărit (din Impresionism), reprezintă o constantă desprinsă din limbajul tonal. El poate fi recunoscut, ca element de sine stătător din punct de vedere al frecvenţei cu care este utilizat, în toate lucrările aparţinând perioadei Baroc – Romantism-

[1] Octavian Nemescu

https://biblioteca-digitala.ro

Expresionism, respectiv Impresionism, în cazul trisonului mărit. Ca simbolistică, trisonul major este asociat cu Trinitatea, dar versatilitatea sa constitutivă – decurgând din celelalte trei tipuri ale sale – minor, mărit şi micşorat – îi conferă o largă paletă expresivă: dualitatea major – minor, ca expresie a două dintre stările sufleteşti aflate la poli opuşi (bucuria şi tristeţea), precum şi extensiile lor *in extremis,* trisonul micşorat (tristeţea disperată) şi cel mărit (exaltarea, uimirea, dilatarea conştiinţei).

Pulsaţia este prezentă în toate compoziţiile scrise între Baroc şi Impresionism. Ea este cea care imprimă *curgerea* muzicii, cursivitatea temporală a înlănţuirilor sonore. Îşi găseşte corespondenţa în macro – univers, trimiţând la pulsul planetelor, al zilelor și al nopților, al anotimpurilor, al mareelor etc. al naturii în general, dar apare şi la nivelul micro-universului, în organismul uman, simbolizând pulsul inimii, ori – la nivel spiritual – pulsiunile sufleteşti. În discursul muzical, pulsaţia apare fie ca element de contrast (spre exemplu pasajele motorice, reţelele mecanice etc.), în alternanţă cu secţiunile statice, non-pulsatorice, ”îngheţate” în timp (spre exemplu coralul, planul pedalei etc.). Nu întâmplător, iambul are un loc atât de bine conturat în creaţiile muzicale – el fiind cea mai naturală şi universală pulsaţie (pulsul inimii şi cel al respiraţiei).

A.3. Grupa constantelor cu întindere scurtă: multitematismul, dualismul tematic, non-repetiţia, non-pulsaţia, non-teleologia, non-tematismul.

Pentru explicarea alegerii constantelor din cadrul acestei categorii o să revenim la o observaţie anterioară - şi anume la independenţa pe care au căpătat-o anumite componente particulare din cadrul unui element general, în articularea discursului muzical. Motivăm astfel co-existenţa, în cadrul aceleiaşi grupe, a termenilor generali de tip ”principiu”, cu cei particulari, care, la prima vedere, ar fi deja înglobaţi în cei dintâi – spre exemplu multitematismul, dualismul tematic – elemente conţinute de denumirea mai globală de ”tematism”, cu atât mai mult cu cât existenţa lor în plan istoric – din punctul de vedere al acestei clasificări – nu se suprapune.

https://biblioteca-digitala.ro

Multitematismul – ca procedeu de construcţie bazat pe o pereche de teme/grup tematic cu caracter diferit, este prefigurat – ca excepţie - încă din Baroc (de Johann Sebastian Bach – caz ce se abate de la monotematismul epocii, prin fugile sale duble, triple ori cvadruple, sau în sonatele fiului său, Carl Phillip Emmanuel Bach) şi instituit ca regulă în Clasicism. Sub influenţa dialecticii hegeliene, preluate de către şcolile de la Manheim, Berlin şi Viena, în cristalizarea formei de sonată apare ***dualismul tematic***, ce presupune două teme sau două grupuri tematice diferenţiate prin caracter, dar mai ales prin tonalitate. Dualismul tematic presupune relaţii de subordonare (ideea de temă principală - temă secundară), de opoziţie dar şi de complementaritate între cele două teme/grupuri tematice, iar tensiunea dintre ele escaladează în secţiunea dezvoltătoare, fiind apoi dezamorsată în reexpoziţie/repriză, unde ambele sunt prezentate în aceeaşi tonalitate.

Dualismul tematicse întinde până în zona perioadei romantice, unde conflictul sau, după caz, complementaritatea dintre *teză* şi *antiteză* capătă noi proporţii pe măsură ce secţiunile dezvoltătoare sunt lărgite mult peste graniţele atât de strict trasate în schemele clasice, graţie unor reguli mai permisive în ceea ce priveşte echilibrul construcţiei, în favoarea unei valorizări exacerbate a mesajului muzical poetic - purtător de o încărcătură afectivă uneori exagerată.

Ajungem apoi la episodul negaţiilor vehemente, al desfiinţării tuturor constantelor anterioare, respectiv a simbolurilor precedente, vorbind astfel de ***non-pulsaţie, non-repetiţie şi non-teleologie*** – în serialismul integral şi de ***non-tematism*** – ca pulverize a *ideii/figurii*, în serialism (tehnica poantilistă) și aleatorism.

2. GRUPA B – Clasificarea constantelor în funcţie de dimensiunile în cadrul cărora fiinţează/pot fi definite

Pornind de la premisa că unele constante pot fi judecate ca arhetipuri, pentru conturarea acestei grupe vom reveni la clasificarea lui Octavian Nemescu şi la a sa delimitare, pe 3 paliere de existenţă, a modelelor esenţiale.

https://biblioteca-digitala.ro

Gradul I. Arhetipurile transcedentale sau transculturale, cu corespondenţele lor la nivel muzical:

- Arhetipul Centru – atracţia Centrului/ practica isonului
- Arhetipul Trinităţii – raportul trisonic
- Arhetipul Urcării şi cel al Coborârii - ascensio/ descensio
- Arhetipul Învierii (la iudeo-creştini) şi Trezirii (la hinduşi) – cadenţa picardiană
- Arhetipul Surprizei - cadența evitată/ întreruptă (relația V – VI)

Gradul II. Arhetipurile naturale, cu corespondenţele lor la nivel muzical:

- Arhetipul gravitaţiei – rezolvarea disonanţelor, toate cadențele, forma ABA
- Arhetipul naşterii şi al morţii – incipit şi finalis
- Arhetipul contrariilor – conflictul tematic, dualitatea Major - minor
- Arhetipul echilibrului – proporţiile formale
- Arhetipul ciclic - principiul reprizei

Gradul III. Arhetipurile culturale, cu corespondenţele lor la nivel muzical: cadenţele

3. GRUPA C – Clasificarea constantelor în funcţie de parametrii muzicali în cadrul /asupra cărora funcţionează

Pentru această categorie am luat în calcul constantele care acţionează la nivelul celor patru parametri ai sunetului muzical: înălţimea (constantele de limbaj, ce înglobează sistemele modal, tonal, atonal, politonal, polimuzical, serial, bruitist, aleatoric, spectral, arhetipal, polistilist, fusion), dinamica (cântatul uniform, cântatul în nuanţe clare - fără treceri gradate, cântatul cu treceri gradate de la o nuanţă la alta), durata (ansambluri de durate ritmice, în funcţie de zona geografică a culturilor unde se plasează, specificitatea anumitor tempo-uri

https://biblioteca-digitala.ro

pentru anumite genuri şi forme muzicale) şi timbrul (anumite instrumente folosite cu precădere în diverse epoci).

Analiza apariţiei acestor constante reliefează legături de cauzalitate între:

- capacităţile tehnice ale constucţiei de instrumente şi adoptarea/dezvoltarea unor tehnici interpretative şi componistice, de exemplu: partiturile dedicate clavecinului (Baroc – început de Clasicism) sunt mai puţin solicitante din punct de vedere al virtuozităţii interpretative, cât şi mai echilibrate din punct de vedere al mesajului/conţinutului ideatic meta muzical (limitarea utilizării gradaţiilor dinamice – lărgită în oarecare măsură prin artificii agocice – obligând la o anume austeritate semantică); odată cu apariţia forte-pianului/ hammerklavierului, suprapusă perioadei clasic-romantice, putem remarca trecerea de la stilul rezervat la cel al pasiunilor dezlănţuite, subliniate printr-o preocupare aproape nebunească pentru virtuozitate (Liszt, Schumann, Chopin,), dar şi pentru treceri bruşte sau treptate la/ de la intensităţi foarte puternice (f, ff, fff, ffff) la nuanţe minime (p, pp, ppp, pppp), ca formă de manifestare muzicală a unor trăiri sufleteşti supradimensionate; transformarea şi îmbunătăţirea calităţilor instrumentului conduc apoi la pianul electric, iar în cele din urmă la cel electronic şi la sintetizator – adâncind separarea între muzica cultă, ”serioasă” şi cea a maselor, de divertisment; ca urmare a progresului tehnologic, putem deci vorbi şi de lărgirea aparatului orchestral, de evoluţia formelor şi genurilor muzicale, de tranziţia de la un limbaj muzical la altul, dar şi de muzica asistată de calculator, de translaţia instrumentelor clasice în zona muzicii de diverstisment, implicit de evoluţia lor spre instrumentele electro-acustice şi electronice, de apariţia şi dezvoltarea unei multitudini de stiluri şi genuri muzicale comerciale, a muzicilor experimentale (ce îmbină elemente de limbaj ”clasic” cu elemente ultra progresiste) şi a experimentelor şi

https://biblioteca-digitala.ro

interferenţelor inter-culturale şi a producţiilor interdisciplinare (combinarea muzicii cu arte vizuale, proiecţii, instalaţii etc.)

- conţinutul ideatic non muzical (mesajul religios, laic) şi conţinutul ideatic muzical, de exemplu: expresia sacralităţii manifestată în relaţiile funcţionale dintre sunetele sistemului modal şi ale celui tonal în perioada Renaştere – Romantism; ”detronarea” Divinităţii manifestată muzical în desfiinţarea temei, a repetiţiei şi atracţiei Centrului în serialism etc.
- contextul socio – politic - religios si proliferarea anumitor genuri si forme muzicale în anumite perioade istorice, de exemplu: motetul in Renastere, fuga si missa în Baroc, sonata în Clasicism, formele si genurile libere - scherzo, impromptu, fantezia - în Romantism, preocuparea pentru iesirea din rigoarea formală si pentru genuri noi începând cu Impresionismul; în acelasi timp, putem vorbi de redescoperirea cantatelor, a oratoriilor – în perioadele nazistă, comunistă – ca mijloc de propagandă prin intermediul muzicii, de impunerea – în ţările cu dictatură politică – anumitor genuri si limbaje muzicale (sonoritățile tonale, armoniile consonante, melodiile cu profile uşor de reţinut) şi de interzicerea altora (limbajele avangardiste) – sub pretextul că, prin natura mesajului lor, sau prin neconcordanţa cu normele impuse de partid, ele subminează autoritatea statului.

4. GRUPA D – Clasificarea constantelor în funcție de proiecţia credințelor în modele transedentale

Dată fiind complexitatea subiectului – ce ar putea constitui în sine un punct de plecare pentru un studiu viitor, ne asumăm din start, în tratarea acestei problematici, imposibilitatea acoperirii tuturor ipostazelor legate de proiecţia credinţelor în plan artistic - şi în special muzical, la nivelul tuturor tipurilor de culturi și civilizații.

https://biblioteca-digitala.ro

De aceea, vom stărui asupra zonei europene, limitându-ne la a menţiona aspecte din celelalte culturi doar cu titlu comparativ vis a vis de cele extrase din sfera principlă de interes.

Ţinând cont de limitarea lor culturală, temporală şi geografică, vom trata aceste proiecţii dogmatice transpuse în plan muzical ca pe **constante ne-universale**, tributare particularităţilor ce disting credințele pe care le proiectează.

4.1. Uniciclicitate versus pluriciclicitate.

Referindu-ne la spațiul european și la cel al Orientului mijlociu, respectiv la credința iudeo-creștină ce recunoaște un sigur mare ciclu al existenței universului, putem identifica următoarele arhetipuri transcedentale:

- *arhetipul trinitar*, ca ipostază a Divinității ternare (Tatăl, Fiul și Sfântul Duh), reprezentat prin trisonul format pe baza armonicelor 1, 3 și 5; cadența completă I – IV – V – I proiectează astfel traseul inițiatic pe care sufletul îl parcurge până la Dumnezeu Tatăl, prin mijlocirea Fiului și a Sfântului Duh (numai în cazul creștinismului); în cazul hinduismului, trintatea este personificată de Brahma, Shiva și Vishnu. Viziunea asupra ipostazei ternare a Divinității se găsește și la vechile religii, ca, bunăoară, cele ale Egiptului Antic (Osiris, Isis și Horus). În iudaism și islam Divinitatea este nedivizată.
- *doctrina triumfalistă, justițialistă*, conform căreia Binele învinge Răul în finalul luptei dintre cei doi poli; Judecata de Apoi marchează Sfârșitul Timpului, glorificat de perspectiva Învierii (învierea morților); în muzică, învierea este reprezentată de utilizarea cadenței picardiene la finalul unui discurs scris într-o tonalitate minoră (dată fiind asocierea minor – trist, închis, mohorât/ major – vesel, deschis, luminos, o lucrare scrisă în perioada impunerii dogmei creștine în arte nu se putea încheia, conform principiilor guvernante de natură metamuzicală reflectate în regulile construcției muzicale, decât într-un trison major, așa cum ciclul vieții pământești se va încheia, după Judecata de Apoi, cu

https://biblioteca-digitala.ro

triumful Binelui, cu învierea morților și cu reîntoarcerea acestora la Dumneazeu Tatăl, prin Fiul și prin Sfântul Duh).

Dacă Barocul este caracterizat, printre altele, de cadențele picardiene, nelipsite mai ales în finalul compozițiilor bachiene, Clasicismul (începând cu Beethoven) și Romantismul vor purta emblema finalurilor trimfaliste, realizate prin insistența pe trisonul tonalității de bază, susținută de o acumulare timbrală și dinamică (culminație atinsă pe finalul cadenței, prin îmbogățirea planului armonic vertical – acorduri de opt sunete în cazul partiturilor pentru pian, tutti în cazul lucrărilor pentru ansambluri camerale sau orchestră, prin crescendo și prin augmentarea valorică a ultimului acord).

Semnificația sacră a cifrei 3 nu se reflectă însă doar în reprezentarea Divinității. *Timpul* iudeo-creștin este și el ternar, cu repriză: A-ul aparține timpului originar, idilic, momentului sublim al creației, B-ul corespunde greșelii fatale și izgonirii din Rai, momentului prefacerilor, al conflictului și al degradării, iar revenirea A-ului marchează recuperarea timpului inițial, restaurarea stării de armonie și de perfecțiune. De aici forma A – B – A, ca proiecție muzicală a credinței în timpul biblic (sacru).

Altfel stau lucrurile în zona Orientului îndepărtat, unde dogma hindusă afirmă existența unei multitudini de cicluri de început și sfârșit, pe parcursul cărora sufletul se reîncarnează succesiv, parcurgând de fiecare dată traseul vieții pământene pentru a evolua spre purificare.

Timpul hindus este multicircular, trasând o spirală lineară, ascendentă, la capătul căreia se află mântuirea prin decantare spirituală, pentru racordarea la planul superior al esențelor.

Formele muzicii hinduse sunt bipartite (cu evoluție spiralo-liniară), alternând între rubato și giusto, respectiv între lumea spirituală, elevată - nonpulsatorie și cea materială, carnală, frustă - pulsatorie. A-ul este caracterizat de sonorități rarefiate, consonante, materialul acustic situându-se în zona armonicelor apropiate, în vreme ce B-ul utilizează armonicele

https://biblioteca-digitala.ro

îndepărtate, pentru a reda densitatea disonantă a lumii pământești, impure.

4.2. Creștinism versus ateism în cultura europeană/ Tematism versus nontematism și trecerea de la religie la filosofie

Legăturile evidente și asumate între artă și religie/ filosofie pot fi urmărite în toată istoria civilizației europene, ca modalitate de determinare a schimbărilor succesive de perspectivă asupra relației dintre om și Univers. Dacă la vechile culturi politeiste, ale grecilor și romanilor, sistemul intonațional bazat pe moduri cu diferite funcții ritualice era determinat în mod echilibrat de concepte religioase dar și filosofice, începând cu perioada Ars Antiqua și Ars Nova, influențele din ce în ce mai puternice ale religiei iudeo-creștine devin suverane în instituirea regulilor formale de compoziție muzicală.

În perioada Renașterii și Barocului, existența *temei* muzicale devine așadar o reprezentare artistică a dogmei zeului unic - iar de aici, în mod firesc, impunerea monotematismului ca modalitate de recunoaștere a unui singur Dumnezeu.

Complexitatea pe care o capătă conceptul teologic al esenței divine în Clasicism, odată cu punerea în discuție a dialecticii hegeliane și cu conștientizarea dualității ce însumează, în același timp, teza și antiteza matricei universale, va transforma excepțiile în reguli și va aduce în prim plan multitematismul, dar mai ales dualismul tematic. Demontarea principiului ”crede și nu cerceta” va decorseta discursul muzical din rigorile structurale, dând frâu liber ”digerării intelectuale” a ideilor, în secțiuni dezvoltătoare din ce în ce mai elaborate.

Începând cu Romantismul, în evoluția gândirii europene, marcată de bătălia pentru supremație între religie și filosofie, aceasta din urmă își va recâștiga un loc din ce în ce mai important – fapt proiectat și în plan artistic.

Schopenhauer, primul gânditor cu aplecări asupra spațiului extrem oriental, aduce în discuție instabilitatea lumii, iluzia și suferința înconjurătoare. În plan muzical, aceste idei se fac simțite prin instabilitatea tonală, prin modulația continuă și

https://biblioteca-digitala.ro

prin hipercromatism, iar de la *tema infinită* a lui Wagner nu mai este decât un pas până la dizolvarea tematică totală și intenționată - consecință firească a *ateismului*, ce va elimina *Centrul* atât din gândirea filosofică cât și din cea artistică.

Implicațiile reconsiderării relației dintre om și Univers sunt astfel resimțite la toate nivelurile manifestării existenței umane, iar expresia artistică a modului în care umanitatea se raportează la mediul înconjurător nu face excepție de la aceste reguli.

Pe lângă toate grupele şi categoriile menţionate mai sus, am luat în calcul şi **grupa constantelor absolute**, în cadrul căreia regăsim permanenţe ce ţin de legile fizice de propagare şi receptare a sunetului, precum vibraţia şi limita de percepţie.

În funcţie de constantele de referinţă - şi numai în raport cu ele, putem identifica o serie nesfârşită de elemente de natură subiectivă, *variabilă*, care sunt introduse prin alegere sau datorită unor conjuncturi istorice, culturale, sociale etc.. Ele constituie modalitatea prin care un compozitor sau un interpret îşi poate aduce contribuţia personală, recognoscibilă, la diferenţierea uneia sau mai multor constante.

Exemple de *variabile* pot fi: orchestraţia, profilurile melodice, organizarea ritmică, opţiunea pentru un anumit tip de estetică (expozitivă sau dezvoltătoare) şi orice alt element care ţine de îmbogăţirea, individualizarea şi *diversificarea/variaţia* unei constante.

Vom concluziona că, de-a lungul istoriei, credințele oamenilor în modele transcedentale au dus la anumite practici culturale care s-au proiectat în variate domenii, generând, în macro și în microstructura gândirii umane, modele și reguli de sistematizare și exprimare emoțional – estetică, identificabile sub forma marilor perioade / curente ce delimitează paradigmele evoluției noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

TABELE

GRUPA A – Clasificarea constantelor în funcţie de acoperirea lor în timp[1]

A - CLASIFICAREA CONSTANTELOR ÎN FUNCŢIE DE ACOPERIREA ÎN TIMP							
Perioada	**Renaştere**	**Baroc**	**Clasicism**	**Romantism**	**Impresionism**	**Serialism**	**Aleatorism**
Constante lungi							
limbajul tono-modal							
principiul tematic							
principiul teleologic							
principiul repetiţiei							
principiul reprizei							
atracţia centrului							
Cadenţele							
Incipit- Finalis							
Constante medii							
Pulsaţia							
Trisonul							
Constante scurte							
multitematismul							
dualismul tematic							
Non - repetiţia							
Non - pulsaţia							
Non - teleologia							
Non - tematismul							
Trisonul mărit							

[1] Ne referim la acoperirea continuă, succesivă, pe parcursul mai multor curente.

https://biblioteca-digitala.ro

GRUPA B – Clasificarea constantelor în funcţie de dimensiunile în cadrul cărora fiinţează/ pot fi definite

B - CLASIFICAREA CONSTANTELOR ÎN FUNCŢIE DE DIMENSIUNILE ÎN CADRUL CĂRORA FIINŢEAZĂ / POT FI DEFINITE

Gradul I		
Arhetipuri transcedentale	Arhetipul Trinităţii	raportul trisonic
	Arhetipul Centru	atracţia Centrului
	Arhetipul Urcării şi Coborârii	ascensio/descensio
	Arhetipul Învierii/ Trezirii	Cadenţa picardiană, unele modulaţii sau cadenţe (ex. V-VI)
Gradul II		
Arhetipuri naturale	Arhetipul Naşterii/ Morţii	incipit – finalis
	Arhetipul contrariilor	bi-tematismul, conflictul tematic
	Arhetipul echilibrului	proporţiile formale
	Arhetipul ciclic	principiul reprizei
	Arhetipul gravitaţiei	rezolvarea disonanţelor
Gradul III		
Arhetipuri culturale		Cadenţele, timbrurile cântărilor

https://biblioteca-digitala.ro

GRUPA C – Clasificarea constantelor în funcţie de parametrii muzicali în cadrul / asupra cărora acţionează

C - CLASIFICAREA CONSTANTELOR ÎN FUNCŢIE DE PARAMETRII MUZICALI ÎN CADRUL / ASUPRA CĂRORA ACŢIONEAZĂ

CONSTANTA	PARAMETRU
Sistem tonal	Frecvenţă/Înălţime
Sistem modal	Frecvenţă/Înălţime
Sistem atonal	Frecvenţă/Înălţime
Sistem serial	Frecvenţă/Înălţime
Cântatul uniform	Dinamică/ Intensitate
Cântatul în nuanţe clare F sau p	Dinamică/ Intensitate
Cântatul cu treceri de la F la p	Dinamică/ Intensitate
Ansambluri de pulsații (în fcț. de zona geografică)	Durată
Specificitatea anumitor tempo+uri pentru anumite genuri şi forme	Agogică
Anumite instrumente folosite cu precădere în diverse epoci	Timbru

https://biblioteca-digitala.ro

Logica lumilor posibile (XIII)
– studiu de caz (continuare) –

Nicolae Brânduș

Partea a doua a lucrării *MATCH II, Polifonie IV* se va desfășura în același context al dispoziției actanților în spațiul de execuție (vezi *Logica Lumilor Posibile XII*, Revista *Muzica*, nr.3/2012) și va pune *concomitent* în emulație parametrii menționați și anume *Tempo*, *Intensitate* și *Registru*, adoptându-se următoarele reguli de lectură:

Secvența 1 – Tempo

Nota1. Vor fi enunțate în *invenții* durate generale pentru fiecare intervenție. Structura internă ritmică este la latitudinea fiecărui interpret și nu se raportează la un metru comun.

a) Percuțiile din ambele echipe (I și II) vor interveni *concomitent* în mod liber, enunțând fragmente muzicale în invenție, utilizând oricare registru și nuanță. Fiecare intervenție va fi urmată de o pauză generală. Duratele fiecărei intervenții vor fi stabilite de fiecare percuționist, independent de cel din echipa opusă.

b) Dirijorul va selecționa una din propunerile de durată generală provenite de la percuții care va putea fi eventual măsurată în secunde.

c) Întregul context se va desfășura ulterior în secvențe de această durată, la care vor participa ambele echipe.

Secvența 2 – Registru

a) Intervin *concomitent* instrumentele C și D la indicația dirijorului pe secvențe măsurate conform celor anterioare.
b) Fiecare intervenție se va petrece într-un registru (A, M, G) selecționat de fiecare actant. În fiecare echipă se va

https://biblioteca-digitala.ro

enunța alt registru față de cel propus de partenerul din echipa opusă.

c) Fiecare propunere de Registru va fi adoptată de partenerii de echipă în continuarea *invenției*.
d) Dirijorul va selecționa o propunere de Registru de la una dintre echipe care se va generaliza pe întregul context în invențiile ulterioare ale ambelor echipe.

Secvența 3 – Intensitate

a) Intervin concomitent în invenție, la indicația dirijorului, instrumentele E și F, pe duratele generale selecționate și în registrele respective.
b) Fiecare intervenție va propune o *nuanță* generală imediat adoptată de partenerii de echipă și diferită de cea a partenerilor din echipa opusă.
c) Dirijorul va selecționa una dintre propunerile de *nuanță* care se va generaliza pe întregul context.

În cadrul general astfel constituit se va putea executa o secvență finală concluzivă conform indicațiilor dirijorului.

O partitură individuală va arăta astfel:

I. Percuții A și B

1. ***Tempo*** (durate globale)

- La semnul de intervenție al dirijorului enunță în *invenție* un fragment muzical în orice nuanță și în orice registru. Enunțurile sunt *concomitente* cu cele ale partenerului din echipa opusă.
- Duratele generale ale fiecărui enunț vor fi diferite de cele ale percuției opuse.
- Între enunțuri poți adăuga o pauză generală.
- Dirijorul va selecționa la semn o *durată generală* fie propusă de tine, fie de partener, care se va generaliza pe ambele echipe.

2. Registru

- Continuă-ți *invenția* încadrându-te în duratele generale măsurate de dirijor.

https://biblioteca-digitala.ro

- Preia pentru fiecare intervenție *Registrul* propus de partenerul de echipa. .
- Adoptă în intervențiile ulterioare Registrul selecționat de dirijor.

3. *Intensitate*

- Continuă-ți invenția în *Registrul* selecționat.
- Preia pentru fiecare intervenție *nuanța* propusă de partenerul de echipă.
- Adoptă până la sfârșitul părții nuanța selecționată de dirijor de la una dintre echipe.

Secvența concluzivă se va desfășura conform indicațiilor dirijorului în cadrul general astfel constituit.

II. Instrumentele (Grupe) C şi D

1. ***Tempo*** (durate generale)

- tacet –

2. Registru

- la semnul de intervenție al dirijorului enunță concomitent cu partenerii din echipa opusă registre diferite, câte unul pentru fiecare intervenție (A, M, G) în care îți vei desfășura *invenția* proprie. Aplică în invenție o structură modală anumită, diferită de cea a partenerului din echipa opusă, urmărind (sau nu) regula identității octavei pentru orice sunet. Structurile modale vor fi enunțate după următoarele reguli:

  a) Enunțurile se vor încadra în durata generală selecționată anterior (de la percuții)

  b) Atribuie sunetelor derivate din structura modală aplicată valori-durată raportate sau nu la un metru.

  c) Enunțul unei structuri modale poate începe de la orice sunet. Se pot introduce în cadrul enunțului unei

https://biblioteca-digitala.ro

structuri sau între două structuri pauze de orice durată.

d) Ultimul sunet al unui enunț poate fi considerat sau nu primul sunet al enunțului următor.

e) Exploatează toate resursele timbrale ale instrumentului, creează liber zone *trill, flatt., tremollo* și urmărește o diversificare permanentă a expresiei muzicale.

f) Dirijorul va marca secvențarea intervențiilor conform duratei generale adoptate (în secunde) concomitent pentru ambele echipe.

g) Enunță în fiecare intervenție un registru diferit de cel al partenerului din echipa opusă.

- Odată un registru selecționat, acesta va fi adoptat până la sfârșitul piesei de ambele echipe.
- În secvența următoare (Intensitate) vei adopta fiecare propunere de Nuanță a partenerului de echipă în invenția proprie, iar în secvența concluzivă vei adopta nuanța generală selecționată.

III. Instrumentele (Grupe) E & F

1. ***Tempo*** (durate globale) – tacet
2. ***Registru*** – tacet
3. ***Intensitate*** (nuanță)

- La semnul de intervenției al dirijorului enunță concomitent cu partenerul din echipa opusă fragmente muzicale în intensități (nuanțe) diferite, încadrându-te pe fiecare enunț în *durata generală* și în *registrul* general selecționate anterior.
- Aplică liber în *invenție* o structură modală anumită, *aceeași* cu a partenerului de echipă.

https://biblioteca-digitala.ro

Structurile modale vor fi enunțate după următoarele reguli:

a) Enunțurile vor fi încadrate în registrul selecționat și durata măsurată de dirijor.
b) idem (conform 2. Registru)
c) idem (conform 2. Registru)
d) idem (conform 2. Registru)
e) idem (conform 2. Registru)
f) idem (conform 2. Registru)
g) Enunță în fiecare intervenție o nuanță diferită de cea a partenerului din echipa opusă.
   - Odată o nuanță selecționată conform celor de mai sus de către dirijor, aceasta va fi adoptată până la sfârșitul piesei de către ambele echipe.

Nota 2: S-a intitulat *Polifonie IV* această parte a lucrării *Match II* deoarece intervențiile (propunerile) echipelor participante sunt *concomitente* și structurile modale (generative) sunt diferite între echipe.

Nota 3: În cazul când C, D, E, F sunt grupe de instrumente, regulile de formare a enunțurilor vor fi de același tip pentru toți membrii aceleiași grupe.

În intervenția noastră ulterioară din ciclul *Logica Lumilor Posibile* vom înfățișa una dintre interpretările date acestei *logici* muzicale de către Formația *Ars Nova* din Cluj-Napoca în anul 1973, concentrându-ne asupra unor implicații de ordin estetic.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre memorie și despre ipostazele ei în muzică: Memoria materiei, memoria ideilor, memoria culturală

Sabina Ulubeanu

Memoria reprezintă un parametru vital al procesului componistic, interpretativ și de receptare, explicându-i natura intimă și îngăduindu-ne să înțelegem cum se scrie, cum se interpretează și cum se receptează muzica. Știința modernă și contemporană a deslușit multe dintre mecanismele fizice ale memoriei, dar natura sa continuă să rămână misterioasă. Vom urmări evoluția conceptului de memorie din punct de vedere istoric, o vom aborda din punct de vedere funcțional psihologic în lumina ultimelor cercetări în domeniu și o vom corela apoi cu actul muzical în cele trei ipostaze mai sus menționate. În cele ce urmează nu ne propunem o abordare exhaustivă a concepțiilor despre memorie și amintire, ci ne vom apleca asupra acelor aspecte relevante pentru teza de față, pentru acele modele pe care le întâlnim frecvent și în operele muzicale, cu accent pe memoria culturală și exemplificând prin eșantioane ale gândirii muzicale aparținând unor compozitorilor români.

I.1.Filosofia și psihologia europeană, o perspectivă istorică

I.1.1. Vechii greci

„*Cunoaște-te pe tine însuți”*

Noțiunea de memorie este strâns legată de însăși existența omenirii ca entitate organică, funcțională, în sensul cel mai profund al definirii existenței prin gândire[1]. Inseparabilă de

https://biblioteca-digitala.ro

timp, indiferent dacă este considerată o explicație a acestuia sau, dimpotrivă, o contrazicere[2], problematica memoriei a suscitat interesul gânditorilor din toate epocile, deoarece este modalitatea prin care omul se constituie ca „identitate lăuntrică, situându-l într-o ordine temporală proprie”[3]. Deși nu reprezintă întotdeauna tema centrală a filosofiei, memoria joacă un rol de fidel acompaniator al oricărei concepții enunțate de-a lungul timpului, fiind un ingredient absolut necesar exprimării de orice fel, filosofice, artistice, științifice.

În spațiul european post homerian[4], o primă și importantă reprezentare a memoriei apare în mitologia greacă, prin Mnemosyne, una dintre titanide, mamă a celor nouă muze. Astfel, înainte de a exista o concepție filosofică despre memorie, a existat una magică, miraculoasă, îndreptată spre geneza frumosului, spre procesul de creație artistică. Invocarea memoriei și a muzelor conduce spre o primă definiție a amintirii, ceea ce a fost și trebuie relatat cu ajutorul zeilor, trecutul adus în slovă prin intermediul patroanelor artelor.

Se consideră astfel că poetul: “(…) cunoaşte trecutul pentru că are puterea de a fi prezent în trecut. A-şi aminti, a şti, a vedea, iată tot atâţia termeni echivalenţi. Un loc comun al tradiţiei poetice este acela de a opune tipul de cunoaştere al omului obişnuit: a şti din auzite pe baza mărturiei altora, pornind de la evenimente relatate, celei a *aedului* posedat de inspiraţie şi care este, asemeni celei divine, o viziune personală directă. Memoria îl transportă pe poet în sânul evenimentelor vechi, în timpul lor. Organizarea temporală a naraţiunii sale nu face decât să reproducă seria evenimentelor, la care într-un fel el asistă, în chiar succesiunea lor pornind de la origine.”[5]

Creația e așadar considerată proces temporal, atât prin mecanismele prin care se realizează, mecanisme posibile datorită memoriei, cât și prin scopul final, acela de a reda timpul pentru cel ce o va recepta într-un fel sau altul (ca emițator sau ca „beneficiar”).

Filosofia propriu–zisă apare în epoca presocratică. Thales din Milet este primul care se desprinde de o cosmogonie mitică, atunci când enunță că *„apa este inceputul tuturor lucrurilor”*. Thales operează cea dintâi deschidere metafizică din cultura occidentală, în concepția sa **apa** fiind *arche*-ul[6], adică principiul, temeiul, elementul prim din care provin toate lucrurile.

După secole în care diverse elemente fizice au fost considerate ca principii unice (apa, focul, pământul, aerul),

https://biblioteca-digitala.ro

școala lui **Pitagora** a considerat **numărul** ca fiind substrat metafizic al lumii. Pentru muzicieni, cercetările lui Pitagora reprezintă un punct fundamental de referință în ceea ce privește teoria muzicală, dar nu numai, deoarece proprietățile pe care le atribuie numărului ii conferă pe bună dreptate rolul de prim estetician al Europei, sau cel puțin de precursor al unei concepții despre estetică. Deși nu au fost integrate într-o viziune unitară și au fost marcate de un profund misticism, ideile sale despre armonie, numărul de aur, secţiunea de aur, muzica sferelor, fixarea intervalelor muzicale armonice sunt argumente importante în acest sens. Până la Socrate, problematica memoriei nu a fost atinsă ca atare în filosofia vechilor greci. Totuși, modul de viață al pythagoreilor, cum sunt numiți de specialiști adepții filosofiei lui Pitagora, era unul centrat spre exercițiile de memorie cu scopul de a facilita cunoașterea.

Vom face un salt considerabil în timp, sărind peste Heraclit și Parmenide, care se preocupă intens de problema existenței și a timpului, dar nu și a memoriei ca atare[8], ajungând la **Socrate** maieutul. Socrate nu vorbește propriu zis despre memorie sau amintire, însă el dezvoltă o concepție originală despre suflet ce include ideea de memorie[9]. El atribuie sufletului însuşirile cu care filosofii presocratici înzestraseră principiul**.** În opinia sa, considerat a fi nenăscut, nepieritor, simplu şi imuabil (neschimbător), sufletul este :,,(...) deci, nemuritor şi supus unui ciclu de reîncarnări succesive (metempsihoză). Înaintea primei întrupări sufletul ar fi sălăşluit în << lumea zeilor >>, care l-ar fi învăţat << tot ceea ce îi este îngăduit omului să ştie >>. În momentul întrupării sufletul uită tot ce l-au învăţat zeii, dar cunoştinţele respective continuă să rămână întipărite latent în el. Întreaga cunoaştere este deci înnăscută (ineism). Reamintirea cunoştinţelor întipărite în suflet de zei s-ar putea face printr-un efort introspectiv al individului, efort care poate fi stimulat de dialog. Aceasta este semnificaţia majoră a tezei pe care Socrate a adoptat-o ca principiu fundamental al filosofiei sale şi care reprezintă una dintre maximele gravate pe frontispiciul oracolului din Delphi:

<< **Cunoaşte-te pe tine însuţi** >>."[10]

Metodele lui Socrate presupuneau un dialog ce cuprindea trei etape:

https://biblioteca-digitala.ro

- *îndoiala*, prin care interlocutorul ajungea să își puna probleme reale asupra cunoștințelor sale
- *ironia*, metoda ce viza ,,eliberarea" de noțiunile sau concepțiile eronate
- *maieutica*, moșitul ideilor, prin care își determina partenerul de dialog să se conecteze la *adevărul* sădit în sufletul său dintotdeauna (de către zei), așa cum un copil ce *există* în pântecul mamei se naște, vine în lume printr-un efort[11] comun al mamei și al moașei.

Specialiștii consideră că este greu să facem diferența între filosofia lui Platon și cea a maestrului său, Socrate, mai ales că Platon nu și-a proclamat niciodată paternitatea ideilor. Se observă cu ușurință mai multe etape ale filosofiei platoniene; se consideră că Platon a dus mai departe concepțiile lui Socrate, adăugându-i noi teme şi motive şi conferindu-i mai multă consistenţă teoretică. De altfel, scrierile sale se disting atât prin valoarea lor literară (pe lângă cea filosofică), cât și prin faptul ca se observă, pe lângă o clară periodizare a creației[12], o permanentă evoluție marcată de autocontraziceri și autocritică.

În ceea ce privește problematica memoriei, Platon aderă la concepțiile lui Socrate, dar, spre deosebire de acesta, le teoretizează minuțios. Cele mai importante dialoguri pe tema memoriei și reamintirii sunt Phaidon, Menon și Phaidros.

Platon susține ca sufletul sălășluiește inițial în lumea Ideilor[13], și nu în lumea zeilor, cum credea Socrate. Întruparea sufletului aduce cu sine *uitarea* ideilor, iar procesul de reamintire (*anamnesis*) se face în mai multe etape: **percepția**, **opinia** și **cunoașterea rațională**. Despre aceasta, Marilena Vlad afirmă : „Concepută ca o metodă propriu-zisă, reamintirea este actul prin excelenţă filozofic, constând într-o ascensiune a sufletului spre nivelul ideatic al realităţii. Momentele necesare ale acestui parcurs sunt: dialogul, aporia şi deschiderea către idée."[14]

Platon se confrunta în epoca sa cu școala sofistă, ce spunea că nu există un țel unic al cunoașterii, aceasta poate fi folosită în diverse scopuri, este subiectivă și subordonată câștigului ori persuasiunii. Rafinamentul argumentației sofistice ajunge până într-acolo încât însăși posibilitatea existenței cunoașterii dispare: „Totul poate fi cunoscut, dar, în acelaşi timp, nimic nu este cunoscut ca obiectiv, ca adevărat, nimic nu este propriu-zis cunoscut. (...) Conform acestui argument, nu se

https://biblioteca-digitala.ro

poate căuta ceva nou, ceva ce nu cunoaştem, pentru că nu ştim ce căutăm, iar dacă am descoperi acel lucru din întâmplare, nu am şti că acela este lucrul căutat; pe de altă parte, nu se poate căuta nici ceva cunoscut, pentru că nu avem nevoie să aflăm ceea ce deja ştim. (…) Argumentul sofistic pune în pericol cunoaşterea. În locul cunoaşterii propriu-zise, sofistica pune discursul persuasiv, care este întotdeauna susţinut printr-o artă a memoriei, la care sofiştii excelau. "[15]

Platon își construiește teoria reamintirii nu ca pe o simplă ipoteză de lucru, ci în sensul cunoașterii primordiale, al atingerii lumii Ideilor. În analiza cunoașterii, Platon consideră percepția ca fiind primul palier al reamintirii, dar opinia sa este că și așa putem avea acces la o cunoaștere de tip superior. Argumentul său este expus în *Phaidon*: „atunci când cineva, văzând un lucru, auzindu-l sau percepându l, ajunge să cunoască nu numai acel lucru, ci să conceapă și ideea unui altul, ceva care este obiectul unui alt tip de ştiinţă"[16].

Percepția umană, deși imperfectă, supusa subiectivismului și schimbării, reușește să ne pună în contact cu imaginea lucrurilor ideale, neschimbătoare și perfecte. De fapt, percepția ar fi corespunzătoare cunoașterii prin intermediul simțurilor, al trupului, pe când sufletul accede ulterior (prin ea) la realitatea superioară, eliberată de balastul material. Platon face și o distincție clară între memorie și reamintire: memoria ar fi în strânsă legatura cu trupul, corpul material, ea nu e altceva decât o păstrare a datelor furnizate de sensibilitate, pe cînd reamintirea reprezintă conectarea sufletului la nivelul ontologic.[17] Practic, procesul mental se desfășoară, potrivit lui Platon, astfel: percepția unui lucru, obiect, oferă gândirii prilejul de a concepe o alta realitate a obiectului, o corelație între obiectul senibil și lumea ideală, a obiectelor în sine, neschimbătoare, imuabile. Simțurile sunt doar o primă etapă (indispensabilă) în procesul de reamintire. ,,Reamintirea platonică ţine de capacitatea de a trece de la lucrurile supuse devenirii, la nivelul celor ce sunt, la nivelul celor neschimbătoare"[18].

Următorul palier al reamintirii este **Opinia**. Schema opiniei este cea socratiană, ea cuprinde *dialogul*, *aporia* (sau dificultatea) și *fixarea opiniei*.

Dialogul are ca scop aducerea sufletului în poziția din care se poate conecta la adevărul pe care îl deține *a priori,* și nu are scopul de a instrui, de a transmite informații. Platon

https://biblioteca-digitala.ro

explică preferința sa pentru dialogul vorbit prin faptul ca discursul scris nu are aceeași putere de a te pune în starea reamintirii, ci doar contabilizează amintirile, folosindu-se de imagini străine și exterioare sufletului. Întrebările și răspunsurile însa, fac posibilă trecerea la nivelul *ființei* lucrurilor, arătând că fiecare poartă în sine esența fenomenelor: „Există o dovadă minunată între toate, aceea că, atunci când oamenilor li se pun întrebări, ei pot răspunde corect la orice, bineînţeles dacă întrebările au fost puse cu pricepere. Or, dacă n-ar exista în ei ştiinţa şi buna înţelegere a lucrurilor, ei nu ar fi in stare de aşa ceva”[19]

Etapa următoare în tehnica dialogului este *aporia*. Punerea în dificultate a interlocutorului, mult controversata ironie a lui Socrate, reprezintă un pas crucial în drumul spre adevăr. Momentul crizei este cel care dezvăluie profunda diferența dintre ceea ce credeam anterior și adevarata natură a obiectelor. Prin *aporie*, se creează catastrofa, ruperea dintre discursul de tip sofist, cel în care nu există un sens în sine, iar vorbirea este marcata de subiectivism , și cel socratic sau platonician, orientat spre natura eternă a lucrurilor. Prin acest moment de criză, dureroasă aproape, înveți să descoperi.

Fixarea opiniei constă în eliminarea opiniilor false și introducerea, prin aceleași întrebări meșteșugite, a celei adevărate. Totuși, cunoașterea opiniilor adevărate nu este suficientă, ci ele reprezintă o cale de a ajunge la Idee prin investigarea lor și transformarea în cunoştinţe raţionale stabile. Platon nu a explicat în dialogurile sale cum se ajunge la rațiunea lucrului de a fi, ne referim desigur la problemele filosofice abordate în *Dialoguri*, cum ar fi virtutea. Am putea spune că Platon ne dezvăluie metoda, însa nu ne dă o definție a locului unde trebuie să ajungem, din punct de vedere al obiectelor particulare.

Al treilea nivel al analizei reamintirii este cel al **cunoaşterii raţionale** şi al deschiderii spre Idee. De fapt, este locul unde ia naștere *dialectica.* Platon consideră dialectica locul unde Pluralitatea tinde spre Unicitate. De exemplu, așa cum omul contribuie atât la ideea de om, cât și la aceea de frumos, adevăr, bine, așa și dialectica „înseamnă a şti să vezi o singură Idee în mai multe lucruri ce subzistă separate”[21]. Este foarte explicit enunțat principiul dualității, dar altfel decât au făcut-o pythagoreii prin opozițiile lor noționale. Platon observă diferența între senzorial și cognitiv în natura dual㠍 a omului, iar

https://biblioteca-digitala.ro

în ierarhia firească a lucrurilor situează ideea deasupra reprezentării ei materiale.

Cunoașterea rațională se definește prin eliberarea de senzorial, prin posibilitatea de a accede la Idee, dar și prin posibilitatea parcurgerii drumului invers. Dacă am ajuns în locul unde exista dialectica, atunci cel ce se află în această lume poate pune întrebarile potrivite pentru a afla răspunsurile, poate face diferența dintre lucurile însele și reprezentările lor terestre. Dialecticianul „restrânge lucrurile plurale sub o idee unică, iar de la o idée unică, parcurge toate speciile secvente, până la multiplicitate”[22].

O componentă mai puțin dezbătută a problemei anamnesis-ului la Platon este *uitarea*. Extrem de prezent în mitologia greacă de sorginte orfică, râul Uitarii, Lethe, este adus de Platon (în *Republica*) la rangul de metaforă a ignoranței. „În apele lui *Lethe*, sufletele îşi pierd amintirea adevărurilor eterne pe care le-au putut contempla înainte de a reveni pe pământ, dar *anamnesis,* redându-le adevărata natură, le va permite să le regăsească.”[23] Așadar, Platon tranformă din mit în filosofie vechea concepție despre uitare, deoarece pentru el a evita *apa uitării* nu înseamnă să păstrezi amintirea vieților trecute, ci a face efortul de a accede la cunoștințele aflate dintotdeauna în suflet.

În concluzie, putem spune ca doctrina platoniană, în ceea ce privește problematica memoriei, se constituie într-o veritabilă *metodă filosofică* cu ajutorul căreia sufletul se ridică prin cunoaștere spre lumea Ideilor și prin care se ierarhizează diferitele stadii ale realității: de la senzație (percepția materială a obiectului) până la concept.

Epoca clasică a filosofiei Greciei Antice se încheie cu **Aristotel**, cel mai strălucit discipol al lui Platon în perioada de glorie a Academiei. Deoarece s-a consacrat studiului celor mai diverse domenii, scriind peste 140 de lucrări, Aristotel este considerat a fi fondatorul multor științe așa cum le înțelegem astăzi, printre care : fizica, astronomia, biologia, logica, estetica, psihologia (*De anima* este considerat a fi actul de naştere al psihologiei ştiinţifice). Memoria a constituit o temă extrem de importantă la Aristotel. Pentru a înțelege maniera în care s-a desprins de filosofia maestrului său Platon, vom face o scurtă incursiune în filosofia discipolului. Acesta a criticat (constructiv, desigur) teoria Ideilor, susținând ca esența fenomenelor și obiectelor nu se poate afla în afara lor, ci numai în ele însele. El

https://biblioteca-digitala.ro

își argumentează poziția prin explicațiile pe care le dă existenței, sufletului și mai ales procesului cunoașterii.

Aristotel consideră că există doua principii care definesc existența: Materia (gr. – *hylé*) și Forma (gr. – *morphé*) *Materia* este un material brut, inert, pasiv și inform din care sunt constituite lucurile. Totodată, materia este substratul acestora , în materie se află posibilitatea de a se forma obiectul, potențialul obiectului. *Forma* reprezintă principiul constitutiv şi dinamizator al tuturor lucrurilor, forța ce acționează asupra materiei și o modelează conform scopului final. Exemplul cel mai uzitat este cel al statuii: materia este piatra, iar chipul sculptat în statuia ce rezultă din acțiunea asupra pietrei este forma. *Forma* la Aristotel se referă nu doar la înfățișările vizibile ale materiei asupra căreia s-a acționat, ci și la structurile inteligibile. Legătura dintre materie și forma este una indisolubilă, deoarece materia conține virtualitate, conține posibilitatea formei. Este una dintre primele descrieri ale procesului de devenire și ființare, mult înainte de a exista ontologia ca teremen consacrat. Forma este cea care mediază trecerea de la *potențial* la *actual*.[24]

Aristotel susţine că în realitate n-ar exista materie *informă,* fără potențial, sau formă goală, lipsită de conţinut material, cu o singură excepţie, Divinitatea, considerată formă pură (*forma formelor)*. Unitatea dintre materie şi formă este denumită de Aristotel *substanţă*. Lucrurile concrete, individuale, sunt deci substanţe, adică unităţi inseparabile ale materiei cu diferite forme definite.[25]

Iată de ce concepția lui Aristotel despre suflet, și implicit despre memorie, nu poate fi aceeasi cu a ilustrului său predecesor; dacă Platon considera sufletul ca etern, navigînd din lumea ideilor spre trup, existând în lume doar prin *anamnesis*, Aristotel nu poate despărți trupul de suflet. În viziunea sa, sufletul este strâns legat de existența, este principiul vieții, corpul este materia, sufletul este forma, iar omul este substanța[26]. Dar sufletul nu are cunoștințele înnascute, ci le dobândește pe parcurs. Aceasta e este diferența fundamentală fața de filosofia platoniană.

Corespunzător, și concepția despre memorie diferă, mai ales că Aristotel se apropie destul de mult de realitățile oferite de psihologia contemporană. Problematica memoriei devine la el una cu profunde implicații fiziologice și psihologice și nu ca la Platon, o metodă filosofică. De altfel, el o dezbate în

https://biblioteca-digitala.ro

opusculul *De memorie et reminiscentia* care face parte din *Parva Naturalia,* un volum ce însumează șapte scurte tratate de științe naturale.[27]

Definiția memoriei este una simplă, concisă: „când în lipsa lucrurilor avem cunoaștere şi percepție, atunci e vorba de memorie”[28]. Aceasta implică așadar o experiența anterioară, drept pentru care Aristotel implică factorul timp ca parametru al cunoașterii: „Căci (…) atunci când lucrează memoria, ne dăm seama că am văzut, auzit sau învăţat un lucru mai înainte. Ori „mai înainte” şi „mai târziu” sunt categorii ale timpului.”[29]Așadar, definirea memoriei prin timp este *marea contribuție* a expunerii aristoteliene, ceea ce Paul Ricœur numește „recunoașterea specificității funcției temporalizante a memoriei”.[30]

Definind memoria ca proces temporal, Aristotel observă și cele trei ipostaze ale timpului în funcție de rolul lor în cunoaștere: prezentul este despre senzație și percepție, viitorului îi corespund opinia, speranța și imaginația, iar trecutului amintirea. Totodată, aceste diferențieri ne îndeamnă să susținem ca Aristotel nu se referă la timpul fizic, ci la timpul subiectiv, intenționat al individului. Astfel, memoria, știința, opinia, speranța sau imaginația sunt acte ale conștiinței, conștiință ce nu poate fi decât temporalizantă.

În ceea privește amintirea (sau reamintirea), aceasta presupune un proces de cercetare a ceea ce există anterior întipărit în memorie. Prin aceasta se subliniază ideea de mișcare înăuntrul conștiinței. Astfel, atunci „când facem să revină cunoştinţa pe care am avut-o mai înainte, sau senzaţia, sau acel lucru a cărui posesiune o numim memorie, aceasta este şi atunci are loc reamintirea a ceva din cele spuse ”[31]

Distanțarea față de reamintirea la Platon se face din ce în ce mai explicit, pentru ca amintirea, raportată trecutului, se naște pe de o parte din experiența directă (percepția) obiectului experimentat, de orice natură ar fi acesta, fizică sau concept, pe de altă parte a imaginii pe care mintea o asociază obiectului. Sufletul[32] operează apoi cu amintirile stocate în acest fel, el nu se întoarce la o cunoaștere primordială, ci la ceea ce a fost asimilat cu ajutorul sensibilității în această existență.

Am putea spune că sufletul se detaşează de obiect şi apoi revine la el într-o manieră atît contemplativă cât și de analiză activă. Este o întoarcere în timp, prin care se studiază şi surprind caracteristicile acestuia, și se aduc în prezent, iar

https://biblioteca-digitala.ro

prezentul este îndreptat spre viitor, pe care îl trăiește în avans, imaginându-l.

I.1.2. Despre memorie în Evul Mediu și Renaștere

„*ipsa memoriam vocantes animum*"[34]

În Evul Mediu regăsim o singură scriere importantă despre memorie în spiritul vechilor greci, la Sf. Augustin, care îi dedică întreaga Carte a X-a din *Confesiuni.* Scopul principal al acestei *Cărți* este de a demnostra că a-L căuta pe Dumnezeu înseamnă de fapt să îți cauți identitatea în interioritatea propriei minți. Pe parcurs însă, autorul va întrerupe șirul evocărilor autobiografice din celelalte cărți și va reflecta asupra sensului memoriei în sine și în raport cu Dumnezeirea.

Dacă la Aristotel memoria este explicată aproape fiziologic, ca parte a sufletului, adică a acelui parametru care împreună cu trupul compune substanța omului, la Sf. Augustin memoria este sufletul însuși. Desigur că această diferență se naște și din caracteristica fundamentală a filosofiei augustiniene, filosofia creștină în care sufletul este îndumnezeire. Influențele platoniene sunt ușor de depistat, „rolul memoriei este acela de a ne conduce, tocmai prin infinitatea ei , dincolo de orizontul sinelui personal , către prezenţa în noi în interioritatea noastră , a fiinţei eterne"[35]. Acest lucru poate fi observat la lectura textului sfântului Augustin. În cartea a X a a Confesiunilor se disting mai multe etape ale discursului despre memorie. Primele șapte capitole reprezintă o profundă interogație a sinelui în raport cu Dumnezeu, în urma căreia autorul concluzionează, în spiritul lui Platon, dar în plus cu profundă religiozitate:„(...) urcînd din treaptă în treaptă pînă la Acela care m-a alcătuit (...) voi ajunge în întinderile şi palatele largi ale memoriei mele, unde se află comorile nenumăratelor imagini de acest fel, aduse de lucrurile simţite. Acolo a fost pus la păstrare tot ceea ce este destinat de noi cugetări, fie sporind, fie micşorând, fie diversificând cumva cele pe care le-au atins simţurile; chiar dacă i-a fost doar încredinţat ceva şi i-a fost pus la păstrare, adică orice altceva pe care uitarea nu l-a devorat încă şi nu l-a înmormîntat."[36]

Putem chiar afirma că Sf. Augustin atinge problema memoriei ca identitate, din vreme ce o asimilează sufletului, și

https://biblioteca-digitala.ro

este firesc, deoarece bagajul interior este cel care îl definește pe individ. Însa identitatea fără de Dumnezeu nu este posibilă în *Confesiuni*; odată cunoscută revelația, spațiul interior al omului este locuit de ființa divină: „Aşadar, Tu stărui să rămâi în amintirea mea, din clipa în care am învăţat să Te cunosc, şi, când îmi aduc aminte de Tine, acolo Te găsesc şi mă desfăt întru Tine.”[37]

Citim apoi că memoria funcționează pe trei paliere: percepția obiectelor, stocarea infomației despre ele şi readucerea lor în conștiință, astfel : „Şi totuşi, nu lucrurile însele sînt cele care pătrund; ci în memorie nu ajung decît imaginile lucrurilor percepute prin simţuri, şi acolo stau la dispoziţia cugetării, care-şi aduce aminte de ele”[38].

În memorie se păstrează informațiile despre obiectele concrete, informațiile despre idei, dar și sentimentele, care ies la suprafață spontan sau prin efortul reamintirii. Prin sistematizarea aducerii în prezent a tot ceea ce se află deja depozitat, sf. Augustin descrie extrem de poetic ceea ce considerăm a fi o adevarată ***polifonie de afecte***, dorind parcă să sublinieze caracterul miraculos al sufletului exprimat prin memorie:„Aceeaşi memorie conţine şi simţămintele sufletului meu, nu în felul acela în care le are sufletul însuşi cînd le trăieşte; ci într-un alt mod, cu totul deosebit, după cum este şi capacitatea memoriei. Căci eu îmi amintesc de timpul cînd am fost vesel, fără ca acum să fiu vesel, şi-mi amintesc de tristeţea mea din trecut, fără ca acum să fiu trist. Şi-mi aduc aminte că odinioară m-am temut, fără să-mi fie acum teamă; şi-mi amintesc de o dorinţă veche a mea, fără să mai am dorinţa aceea”.[39]

Dar mai presus decât atât, memoria este cea care ajută sufletul să își privească emoțiile mereu altfel, polifonia devenind și mai stufoasă. Pentru ca amintirea unei bucurii poate provoca întristare, dacă ea a decurs în urma unor întâmplări de care sufletul se rușinează, sau tristețea reamintită să stârnească un zâmbet îngăduitor. Memoria pare să funcționeze ca un rezervor de emoții : „Căci eu am fost cuprins şi de o anumită bucurie izvorîtă din lucrurile urite, pe care, reamintindu-mi-le acum, le detest şi le resping cu oroare; dar mi-am amintit uneori şi de lucrurile bune şi cinstite, pe care, dorindu-le, le rechem în memorie. Acestea, chiar dacă uneori nu sînt prezente, tocmai de aceea îmi readuc în memorie cu tristeţe bucuria mea de altădată.”[40]

https://biblioteca-digitala.ro

Se regăsesc astfel în țesătură trei paliere afective și bineînțeles *temporale*: starea inițială a individului, asimilată prezentului, amintirea sentimentului, deci trecutul, și proiecția ei în viitor, schimbarea, mișcarea prin care sufletul își schimbă dispoziția Toate aceste se vor petrece, bineînțeles, în funcție de tot angrenajul devenirii omului pe parcursul existenței sale.

Sfântul Augustin este cel care scrie și despre **uitare** în raport cu amintirea. Uitarea îi ridică mari probleme, deoarece nu o poate defini decât apelând la ceea este știut , adică la memorie. Capitolul al XVI-lea al cărții a X-a poarta chiar numele „Îmi amintesc de uitare". Deși explică uitarea ca fiind absența memoriei, faptul ca are *conștiența* uitării îl determină să meargă din paradox în paradox în scopul aflării unui argument plauzibil. Mai întâi, paradoxul că își amintește uitarea, cu ajutorul memoriei. Al doilea paradox este faptul că procedând astfel, și memoria și uitarea locuiesc în memorie, iar *prezența* uitării îl face conștient de ea, și nu absența acesteia. În acest fel, Sf. Augustin ajunge la concluzia că ceea ce se află în prezent (fiind recunoscută ca atare) este imaginea uitării, dar nu uitarea în sine. Termenul de *imagine* îi aparține, iar o posibila explicație a acestuia ar putea fi experiența. Ne aducem aminte că am știut, dar nu ne amintim **ce** am știut. Uitarea ar putea fi nu doar absența cunoașterii, dar și *suferința* inaccesului la memoria deplină.

În **Evul Mediu**, contextul istoric intelectual era dominat de forța mecanică a memoriei, iar mnemotehnica luase locul filosofiei despre memorie, în ceea ce privește importanța acordată teoretizării aceseteia. Savanții epocii se aplecau asupra studiului retoricii lui Marcus Tullius Cicero[41], cel care încadreaza memoria ca parte a prudenței[42], una dintre virtuți, și erau permanent în căutarea tehnicilor optime de memorizare. Un alt tratat esențial în acea epocă este *Rhetorica ad Herennium,* al cărui autor (anii 80 Î.H.) rămâne încă necunoscut și unde există un capitol întreg despre memorie ca parte a Retoricii. Din *Ad Herennium,* aflăm că memoria este de doua feluri: cea *naturală*, cu care suntem înzestrați și *memoria artificială*, care poate fi îmbunătățită prin exercițiu. Conceptul de memorie artificială este dezvoltat în întregul Ev Mediu și mai apoi în Renaștere, când apar nenumărate tratate despre Ars Memorativa și toate se bazează pe vechiul *Ad Herennium*.

Principiul după care funcționează și se exersează memoria artificială[43] este este acela al asociațiilor dintre

https://biblioteca-digitala.ro

elementele care trebuiesc reținute si anumite spații (*loci*) corelate acestora, precum și asocierea informațiilor cu anumite imagini. În *Ad Herennium* se descriu amănunțit criteriile după care spațiile sau imaginile sunt potrivite corelațiilor dorite, din acestea desprinzându-se cu ușurință principiile simplității și originalității. Niciodată un profesor de mnemonică nu sugera „rețete" ale învățării, ci îșI încuraja discipolii să își găsească singuri metodele de formare a „imaginilor". Se desprinde de aici ideea că memoria reprezintă un loc viu, populat atît de informații , cât și de imaginile asociate lor, iar procesul de învățare este unul dinamic, continuu, pus în slujba viitoarelor *acțiuni.*

Un alt filosof creștin pentru care memoria are o importanță aparte este Toma d'Aquino. Se spuna ca acesta poseda o memorie fantastică[44], pe care și-a exersat-o sub influența lui Albertus Magnus, un bun cunoscător al lui Tullius Cicero.

Dacă la Sf. Augustin putem identifica influențele gândirii lui Platon, filosofia lui Toma d'Aquino are , datorită maestrului său, rădăcini aristoteliene. Studiul intens al operelor lui Aristotel s-a concretizat atât la Albertus Magnus, cât și la Toma d'Aquino și printr-un comentariu[45] la *De Memoria et Reminiscentia*. Acest comentariu este atât o descriere a operei originale, cât și explicarea unor noi idei, din care aceea că abstracțiunile au nevoie de un suport imaginar (sau fantastic[46], în accepțiunea lui Ioan Petru Culianu[47]) pentru a se întipari în memorie se dovedește a fi cea mai inedită. Concluzia sa nu este una speculativă, ci se bazează întru totul pe principiul *Filosofului*[48] care spune că originea intelectului nu aparține acestei lumi, ci „Cauzei cauzelor" și se desprinde desigur și din studiul metodei *Loci.*

Vom vedea ulterior de ce *imaginarul* joacă un rol atât de important în configurarea memoriei, atât la Toma d'Aquino, cât și în perioada următoare.

În ceea ce priveste *amintirea*, filozofia tomistă se raliază la cea aristoteliană. susținând că principiile asociațiilor și ordinii sunt cele care înlesnesc facultatea de a-ți aminti, precum și faptul ca amintirea este specifică oamenilor, prin faptul ca implică în primul rând rațiunea.

Toma d'Aquino a abordat problematica memoriei și în Summa Theologica, în partea a doua a volumului doi[50], acolo unde se vorbește despre Prudență. Mai întâi expune trei

https://biblioteca-digitala.ro

argumente[51] pentru care memoria nu ar face parte din Prudența, care este una dintre cele patru virtuți cardinale:

1. Memoria se află în partea sensibilă a sufletului, după spusele *Filosofului*. Prudența se află în partea rațională a sufletului, așadar, memoria nu poate fi parte a Prudenței.

2. Prudența se dobândește prin exercițiu și experiență, dar memoria ne este dată în mod natural. Așadar, memoria nu poate fi parte a Prudenței.

3. Memoria este a trecutului, Prudența a viitorului, de aceea memoria nu aparține Prudenței.

Răspunsul la aceste trei obiecții poate fi formulat astfel:

1. Prudența se folosește de cunoașterea universală pentru a rezolva situații particulare. Particularul derivă din senzorial, ceea ce înseamnă că simțurile, e.g Memoria, aparțin Prudenței.

2. Așa cum Prudența, deși o însușire naturală, este perfectibilă prin exercițiu, la fel funcționează și Memoria.

3. Prudența se folosește de experiența trecutului pentru fi de folos în viitor. În acest fel, Memoria este cu siguranță o parte a Prudenței.

În continuare, Toma d'Aquino se exprimă foarte clar cu privire la care componentă a memoriei se regăsește în Prudență. Spre deosebire de predecesorul și maestrul său Albertus Magnus, nu își construiește demonstrația pe diferența între memorie si reamintire, ci ne arată cu mai multa claritate că memoria artificială , cea perfectibilă, este indispensabilă Prudenței.

Astfel, Toma d'Aquino ne „indică patru mijloace ca memoria să progreseze : Primul constă în formarea unor analogii, al doilea în relaţionarea componentelor unei situaţii pentru a le putea recompune cu mai multă uşurinţă , al treilea ar fi implicarea afectivă şi ultimu l ar fi reprezentat de reflecţia repetată asupra celor ce vor face obiectul memoriei.”[52]

Cea de-a treia regulă pare a fi, după Frances Yates, derivată dintr-o traducere greșită a textului din *Ad Herennium*: „**sollicitudo** conservat integras simulacrorum figuras” în loc de „**solitude** conservat integras simulacrorum figuras”. Acest fragment care se referă inițial la necesitatea izolării (solitude - singurătate în sensul de izolare) pentru a putea „conserva” asociațiile de idei/imaginile în memorie, este transformat și se ajunge la necesitatea implicării afective . Introducerea termenului de solicitudine, care implică afectul, ne conduce

https://biblioteca-digitala.ro

spre o notă de misticism în arta memoriei, notă inexistentă în oratoria romană, dar perfect integrată în concepția filosofico-teologică a epocii. Regulile de memorizare își schimbă scopul, astfel că ceea ce înainte era doar tehnică devine simbol al credinței, iar imaginea și locul se abstractizează într-o manieră religioasă: „The images chosen for their memorable quality in the Roman orator's art have been changed by mediaeval piety into 'corporeal similitudes' of 'subtle and spiritual intentions'."[53]

Întreaga Renaștere se bazează pe cele trei mari surse ale Artei memoriei în redactarea multor tratate de acest tip. *Ad Herennium, Retorica* lui Tullius Cicero și linia Albertus Magnus - Toma d'Aquino sunt recognoscibile în scrierile secolelor XIV , XV și XVI. În plus fața de aceasta, Renașterea reprezintă cultivarea unui anumit fel de misticism, mai mult sau mai puțin ocult, fantastic. Imaginile asociate cuvintelor devin din ce în ce mai complexe și neobișnuite. Dacă în *Ad Herennium* se promovează simplitatea locurilor potrivite pentru asociațiile necesare, linștea totală, izolarea, toate de ordin *fizic,* deja la Toma d'Aquino ordinea prevalează simplității, iar *locul* devine imagine plăsmuită din credință prin afect. Se naște un simbolism al imaginilor neobișnuite pentru a ajuta memoria, de la plăsmuiri fantastice la reprezentări ale viciilor și virtuților. Pietro da Ravenna, citat de Paolo Rossi[54], mărturisește: „I usually fill my memory-places with the images of beautiful women, which excite my memory . . . and believe me: when I use beautiful women as memory images, I find it much easier to arrange and repeat the notions which I have entrusted to those places"[55].

Această idee, a asociațiilor inedite și plăsmuite de imaginație este dusă mai departe în arta medievală, până într-acolo încât autori precum Frances Yates, Paolo Rossi[56] sau Ioan Petru Culianu leagă preferința artiștilor din Evul Mediu pentru figurile grotești, stranii, fantastice de *memoria loci,* o artă a imaginii în slujba mnemotehnicii. Operele unor artiști ca Giotto, Petrarca sau Dante sunt interpretate ca reprezentări /alegorii ale memoriei .

Dintre tratatele dedicate artei memorizării în secolul XVI se distinge cel al călugărului dominican de origine germană Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, apărut în 1520. Cartea sa conține patru mari capitole ilustrate cu imagini sugestive. Primul capitol este o introducere, al doilea este despre locurile memoriei, al treilea despre

https://biblioteca-digitala.ro

imagini/reprezentări și al patrulea este descrierea unui sistem memorativ enciclopedic.

La o primă vedere, ele par a contrazice teoria inițială conform căreia studentul trebuie să își găsească propriile locuri și să își creeze proprile imagini, fără a apela la „date prefabricate", dar vom vedea că în capitolul dedicat imaginilor, acestea apar cu zgârcenie. În schimb, capitolul dedicat locurilor cuprinde indicații despre trei mari sisteme folositoare. memoriei: Cosmosul, Zodiacul, Asocierea cu locuri și construcții din spațiul real.

Romberch dedică scurte considerații și tehnicii memoriei muzicale în tratatul său. Din rândurile sale se desprinde ideea că muzicienii cunoșteau menmotehnica și o foloseau în avantajul lor . Un exemplu în acest sens este tratatul lui Franchino Gafori, *Practica Musica*, apărut în 1496, în plină epocă a popularizării manualelor ce veneau în ajutorul memoriei, a cărui ilustrații vin în sprijinul concluziilor lui Romberch. Acestea surprind asocierea modurilor grecești și a denumirilor lor latine cu odată cu cele opt muze și corespunzător, cu numele planetelor cunoscute până atunci, întrupate de zeități, într-un model *memoria loci.*

În *Congestorium artificiose memorie* sunt amintiți Guido d'Arezzo, cel care a imaginat un sistem mnemonic preferând ca *loci* pentru sunete fiecare falangă și mușchi al palmei și Josquin de Près, cel care folosește așa numitele Soggetto cavato, considerate până nu demult doar o tehnică de a extrage sunetele unui cantus firmus din text. Se dovedește în fapt[1] că J. de Près cunoștea mnemotehnica și arta solmizației provenită din aceasta, prin acele *loci* corespunzătoare sunetelor și din care Soggetto cavato sunt doar deduse.

În Evul Mediu, memoria muzicală joacă un rol secundar, fiind subordonată tehnicilor perfecționării și nu ca sistem de idei, însă prezentă în preocupările intelectualilor vremii.

I.1.3 Memoria filosofilor moderni și contemporani

Timpul ca limbaj al memoriei la J. E. McTaggart

În anul 1908, J.E.McTaggart publică un articol în care încearcă să demonstreze prin argumentație de tip logic că

https://biblioteca-digitala.ro

timpul este doar de natură lingvistică și ține de percepția umană asupra evenimentelor, fară să aibă, însă, o realitate demonstrabilă empiric. Taggart propune două serii **A** și **B** prin care să definim natura timpului. În prima serie, toate evenimentele se definesc prin tipul „trecut, prezent si viitor", având un caracter dinamic, în timp ce în seria **B** evenimentele au caracteristicile *memoriei* care le-a înregistrat, și anume „mai devreme, mai târziu" și sunt de tip static.

> "McTaggart îşi propune să arate că nimic din ceea ce există nu poate avea proprietatea de a fi în timp, deoarece aplicarea distincţiilor specifice unei serii de tip A implică o contradicţie. În acest sens, timpul este ireal." [2]

Contradicția constă în faptul că un eveniment nu poate avea „în același timp" caracteristicile seriei A și B fără să fie nevoie de o serie suplimentară T, apoi alta T1 până la infinit cu seriile adiționale A1, A2…An care să explice noțiunea de „în același timp" referitor la seria A. Taggart spune că fiecare moment din seria A trece prin toate cele trei faze de viitor, prezent, trecut, prin urmare dinamica evoluției în timp a unui moment face ca fiecare moment să nu poată fi definit decât în relație de excluziune cu celelalte momente, drept pentru care,„aplicarea distincţiilor specifice unei serii A la realitate duce la contradicţie" [4] Argumentul logic la contradicția lui Taggart propune eliminarea seriei de tip A din problemă, însa în acest caz, seriile de tip B nu pot fi explicate prin ele însele, deoarece nu implică schimbarea, iar schimbarea este fundamentală pentru definirea timpului și a memoriei și este caracteristică seriei de tip A. Cu toate acestea, este tipic umană înclinația de a aplica realității caracteristicile seriei A (de a gândi și percepe timpul în termeni de „viitor, prezent, trecut" asociați cu noțiunea de *schimbare*), manifestare explicată de Taggart prin faptul că experiența umană a realității este una senzorială și percepem timpul ca o succesiune subiectivă de memorii diferite calitativ, urmarea fiind aceea că „facem confuzie între trăsăturile subiective ale experienţei şi trăsături obiective ale evenimentelor, de unde rezultă aplicarea contradictorie a distincţiilor specifice unei serii temporale de tip A la realitate." [5]

Filosofia analitică a încercat un răspuns la demonstrația lui Taggart prin C.D. Broad, care explicitează eroarea lui

https://biblioteca-digitala.ro

Taggart de a echivala timpul cu timpurile gramaticale și de a considera că „(…) în cazul verbului „a fi“, formele gramaticale „este“, „a fost“, „va fi“, cu forme atemporale ale verbelor şi cu adjective atemporale, cum ar fi „este prezent“, „este trecut“, „este viitor“. Într-adevăr, admite Broad, a spune că un eveniment este în mod simultan atât trecut cât şi viitor este contradictoriu, o asemenea folosire a expresiilor fiind ilegitimă conform gramaticii limbajului.”[6]

Ca o consecință, filosofia analitică din perioada următoare ramifică limbajul în limbaj de tip A comun și limbaj de tip B formal, corespunzător seriilor lui Taggart, avansând ideea că limbajul formal utilizează adevăruri eterne și forme fixe care elimină confuziile si contradicțiile, permițând astfel o corelare cu noțiunea de timp corespunzătoare teoriei fizicii. De aici se înțelege că, în parte, semanticile de tip A si cele de tip B duc la concluzii diferite și, în cazul demonstrației lui Taggart, la o contradicție între „timpul conceptibil şi timpul perceptibil, în care cel de-al doilea îl explică pe primul”[7] și, se poate adăuga, timpul conceptibil nu ar exista fără timpul perceptibil, deși îl contrazice, via paradoxul lui Taggart.

Întrebarea rămâne, totuși, cum este posibil ca o experiență percepută de conștiință în prezent, și anume trecerea timpului, să fie definită de simultaneitate cu momentele trecute și cele viitoare, atâta vreme cât schimbarea, trecerea timpului este o succesiune de urme lasată în memorie de evenimente înregistrate subiectiv? Concluzia ar fi că însăși experimentarea timpului ca succesiune de evenimente derulată perpetuu în *prezent* este dovada empirică a existenței timpului, deși percepția timpului este subiectivă și supusă memoriei selective personale. Sau, prin intermediul lui Taggart, că memoria are rolul de conceptualizare a trecutului în același timp în care conștiinta experimentează prezentul în relație de simultaneitate cu rememorarea evenimentelor trecute, ceea ce în analiză muzicală vom defini prin **„polifonia timpurilor”**. Daca însa lucrurile stau așa, atunci, „de unde ştim că imaginea de care suntem conştienţi este o imagine ce provine din memorie şi nu un produs la imaginaţiei? Oare dispunem de un criteriu pentru a deosebi între amintirile anterioare şi imaginaţie? Oare putem şti că mintea noastră nu inventează imagini comparabile cu ceea ce ne este dat în experiență la un moment dat?”[8]

https://biblioteca-digitala.ro

Răspunsul fenomenalismului și Edmund Husserl

La aceste dileme încearcă să raspundă și fenomenalismul când susține că trecutul fie nu există, fie este experiența prezentului care devine trecut pe baza unor „regularități" constând în experiențe anterioare, prin urmare critica la fenomenalism arată clar că noțiunea de „trecut" este necesară pentru a demonstra însăși inexistenta trecutului.

> "Există un contrast între realism şi fenomenalism, dar nici unul dintre acestea nu ne duce la o rezolvare. Pentru fenomenalist, memoria factuală9 se bazează pe memoria perceptuală, pentru realist memoria perceptuală este imposibilă fără memoria factuală." [9]

Odată cu E. Husserl, timpul devine „obiectiv" și „subiectiv",[10]iar în lucrarea sa, *Prelegeri*[11], accentul apasă asupra timpului subiectiv „așa cum este acesta trăit de conștiința temporală interna" și determinat de diferența între *percepția externă* („percepția unui lucru") și *percepția internă* („percepția percepției") [12]. Astfel că, timpul este perceput mai degrabă ca o senzație (*Empfindung*) a caracterelor conceptuale ale timpului (*Auffassungscharaktere*), facând posibilă în acest fel trecerea de la senzație la percepție și, prin urmare, la *obiectualitatea* timpului ca realitate de sine stătătoare. Făcând apel la suspendarea timpului obiectiv, Husserl arată cum obiectele temporale externe „se arată" conștiinței temporale interne așa cum există în succesiune ordonată elementele de sunet ale unei melodii.

> „Pentru a auzi melodia, iar nu doar fazele actuale ale ei, conştiinţa trebuie să o perceapă ca pe un întreg, adică trebuie nu doar să recepteze prezentul şi să reţină trecutul lui nemijlocit, ci trebuie să poată *reţine* de asemenea toate fazele trecute ale melodiei, în succesiunea lor. În plus, conştiinţa trebuie să înregistreze modificarea lor continuă, adică să îşi dea seama de faptul că fiecare fază are un

https://biblioteca-digitala.ro

> trecut al ei, care se îndepărtează tot mai mult de prezent, cu fiecare sunet nou care răsună. ”[13]

La Husserl, capacitatea conștiinței de a păstra sunetele trecute în memoria imediat disponibilă se numește *retenție* (*Retention*), o memorie a trecutului imediat. Conștiința, reținând sunetele prezente, dar și succesiunea de retenții, devine astfel o *conștiință temporală* (*Zeitbewusstsein*) cu abilitatea de a trăi în prezent aceste retenții, deși le percepe drept obiecte trecute. Elaborând pe marginea exemplului melodiei, Husserl numește impresia originară (*Urimpression*) sau „punct-sursă“ (*Quellpunkt*), „cu care începe naşterea obiectului de durată”[14] acea capacitate a conștiinței care îi permite sa presimtă cumva sunetul următor și să îl perceapă, pe de o parte, bazat pe experiența trecută a unor sunete similare, iar pe de alta, percepția să fie intențională – această capacitate este numita de Husserl *protenţie* (*Protention*). Prin aceasta, noțiunea de „acum”, de „prezent” devine o structură complexă, nu doar un moment specific în timp, „compusă din conţinutul impresional, cel retenţional şi cel protenţional.”[15]

> “Fiecare Acum actual al conştiinţei se supune legii modificării. El se transformă însă într-o retenţie a retenţiei, şi aceasta în permanenţă. În consecinţă, rezultă un continuum permanent al retenţiei, în aşa fel încât fiecare punct ulterior este retenţie pentru cel precedent” [16]

Pentru Husserl, retenția este diferită de *reamintire* (*Wiedererinnerung*) prin aceea că retenția ține de actualitate, în timp ce reamintirea este o „re-prezentare (*Vergegenwärtigung*) a trecutului, fără un raport nemijlocit cu percepţia actuală.”[17] Analog, *fantezia* re-prezintă obiecte temporale trecute, cu deosebirea că acestea nu au fost percepute niciodată ca fiind actuale.

Critica asupra fenomenologiei lui Husserl a atins, evident, însăși conceptul fundamental de retenție în relație cu protenția, aratându-se că un *Acum* husserlian în care în conștiință coexistă obiecte temporale prezente, dar și reprezentarile lor trecute și intenționalitatea de a reține

https://biblioteca-digitala.ro

evenimente viitoare, nu poate fi reprezentată, dat fiind faptul că Acum nu poate fi interpretarea unui obiect temporal înainte de a fi *însăsi* acel obiect temporal prezent – de unde și semnalizarea contradicției dintre o conștiință temporală nemișcată și o conștiință sezizată ca un flux.

Merleau-Ponty și timpul în relatie cu memoria, limbajul, conștiința

Pe linia fenomenologiei lui Husserl, Heiddegger și Sartre, M. Merleau-Ponty adaugă la teoriile precedente opoziția cu cartezianismul lui Descartes, aratând cum nu putem vorbi despre o memorie trupească pe calea senzațiilor și o memorie a ideilor pe calea conștiinței, pentru simplul fapt că trupul nu este doar materie pură, iar conștiința nu este centrul ideilor absolute. Dimpotrivă, pentru Merleau-Ponty, corpul devine el însuși idee atunci când comunică, iar conștiința este definită exact de ambiguitate, aceasta fiind o calitate, nu o lipsă, echivocul fiind „chiar definiția conștiinței".

Ambiguitatea este, însă, definitorie și pentru limbaj, pornind de la ambiguitatea sensului, problema centrală a filosofiei lui Merleau-Ponty, care consideră că toate amintirile unui individ sunt pur lingivistice, inclusiv memoria senzorială care până la urmă sfârșește clasificată tot ca structură lingvistică. Așa cum ambiguitatea este specifică sensului prin faptul că omul, ca organism din carne și oase prezintă *intenționalități* legate de toate obiectele posibile, în timp ce aceste obiecte nu-i aparțin, așa și timpul este ambiguu, prin aceea că nu există *trecut* în absolut, ci o infinitate de trecuturi subiective, specificice fiecărui individ în parte și, în același timp, ca o rețea de intenționalități – sporind, astfel, ambiguitatea și dând naștere *neființei:* „Ideea fundamentală a teoriei timpului este ideea înfăşurării: Merleau-Ponty îşi propune să înlocuiască imaginea timpului liniar cu cea a timpului istoric bogat în semnificaţii, înfăşurat într-un timp obiectiv. Vom avea astfel o înfăşurare a trecutului, prezentului şi viitorului într-o reţea complexă de intenţionalităţi.Prin această imagine putem înţelege mai bine un scurt fragment din lucrarea Le visible et l'invisible: ,,trecutul şi prezentul sunt Ineinander – înfăşurat, înfăşurător – şi chiar aceasta este carnea"[18]

https://biblioteca-digitala.ro

Contrazicând imaginea timpului ca un râu care se scurge, M. Merleau-Ponty arată ca este absurdă reprezentarea unui martor al râului (omul) ca fiind parte dintr-un alt timp, și crede că, dimpotrivă, ,,eu însumi sunt timpul, un timp care «rămân» şi nu «se scurge», nici nu se «schimbă»”[19], după modelul kantian, și că ,,propriul corp nu este în spaţiu şi în timp, ci locuieşte spaţiul şi timpul”. [20]

Spre deosebire de Sf. Augustin care credea ca există un prezent al prezentului, un prezent al trecutului și un prezent al viitorului, Merleau-Ponty punctează că viitorul și trecutul nu sunt posibile fără prezent, ci dimpotrivă, fiecare punct în diagrama prezentului revendică două orizonturi, de retenții și protenții (la fel ca la Husserl, n.a) care nu sunt posibile în afara existenței prezentului. În concluzie, subiectivitatea este un proces de succesiune în prezent care reclamă existența unei subiectivități ultime – o conștiință ultimă, considerată de Husserl și Merleau-Ponty conștiința intra-temporală, *fără timp*, al cărei timp prezent se traduce prin „a fi dintotdeauna și pentru totdeauna.”[21]

Fenomenologia hermeneutică

Deși tratează problema timpului și a conștiinței, marile lucrări ale hermeneuticii fenomenologice ale lui Heidegger si Gadamer exclud tocmai memoria din ecuație, tratând-o drept un subiect separat și neimplicit. Heidegger recunoaște, totuși, că lucrarea sa, Ființă și Timp, nu reprezintă altceva decât „prima încercare de a gândi fiinţa însăşi, încercare ce porneşte de la experienţa fundamentală a căderii în uitare a fiinţei”[22] , cu specificarea că uitarea, aici, are conotație ontologică. Paul Marinescu, în articolul său *Conjugarile lizibilului: Memorie și Traducere*, crede că “memoria este încă prezentă subteran, sub măştile conceptelor de integralitate, reluare, repetiţie, care numesc structurile noului fenomen corelativ al uitării: întrebarea. Altfel spus, Heidegger nu opune uitării sensului fiinţei memoria *Dasein*-ului, ci întrebarea care se realizează în mod esenţial ca destrucţie; această precauţie nu împiedică însă faptul ca memoria să fie „la lucru“ în configurarea sensurilor destrucţiei.”[23]

La fel ca la H.G.Gadamer în Adevăr si Metodă, istoricitatea speciei umane este analizată în absența memoriei,

https://biblioteca-digitala.ro

însa în prezența uitării ca natură a limbajului și având ca obiect sensul originar, autentic, nu trecutul. Pe de alta parte, P. Ricœur în a sa ultimă lucrare, Parcurs al recunoașterii, plasează memoria în relație cu Identitatea în continuă schimbare, în timp ce identitatea personală este opusă paradigmei Adevărului sub impulsul unei memorii care definește sensuri. Autorul considera că „(...) în momentul efectuării lor, memoria şi promisiunea se situează în mod diferit în dialectica dintre acelaşi (*mêmeté*) şi ipseitate (*ipséité*), aceste două valori constitutive ale identităţii personale: cu memoria, accentul cade în mod principal asupra aceluiaş-ului (*la mêmeté*), fără însă ca o caracteristică a identităţii prin ipseitate să fie total absentă; cu promisiunea, preponderenţa ipseităţii este atât de importantă, încât promisiunea este cu bună ştiinţă invocată *drept paradigmă a ipseităţii.*"[24]

Cum pune de acord Ricœur problematica adevărului și problematica memoriei ca matrice a adevărului istoric descoperim în lucrarea sa Memoria, istoria, uitarea[25]. La fel ca la **Henri Bergson**, atunci când memoria încearcă să recreeze trecutul istoric ajunge la final în recunoașterea acestuia, deși călătoria spre adevărul obiectiv trece periculos de aproape de imaginar, dar și de schimbările în memoria propriu-zisă, cu diferența că la Ricœur contradicția între memoria ca identitate schimbătoare subiectivă și ca acces la un adevăr istoric obiectiv, independent de persoana care îl accesează, este rezolvată prin paradigma *traducerii*.

În lucrarea sa din 2004, *Despre traducere*, Ricœur delimitează între travaliul de *amintire* având ca rezultat final traducerea – evaluată în funcție de veridicitatea față de sursa originală - și travaliul de doliu evaluat ca o retraducere si ca o încercare de abandonare a fidelității perfecte față de textul original: „la originea plăcerii de a traduce se află tocmai doliul după traducerea absolută. Plăcerea de a traduce este un câștig atunci când, asociindu-se cu pierderea absolutului limbajului, acceptă să disjungă adecvarea de echivalență, echivalența fără adecvare, în aceasta constă plăcerea. Mărturisind și asumând ireductibilitatea perechii alcătuite de propriu și de străin, traducătorul își află recompensa în recunoașterea statutului dialogic de nedepășit al actului traducerii ca orizont rațional al dorinței de a traduce. în ciuda atmosferei crepusculare ce dramatizează sarcina traducătorului, acesta poate cunoaște

https://biblioteca-digitala.ro

plăcerea în ceea ce mi-ar plăcea să numesc „ospitalitatea limbajului“[26]

Ca urmare, memoria, ca process *lizibil* de traducere și retraducere, în ciuda distorsionărilor date de alterare și imaginar, este ultimativ un proces lingvistic în care fidelitatea față de textul original este în continuă schimbare și raportată la persoana care face incursiunea de memorie în trecut. Așa cum punctează Ricœur , „nu avem altceva mai bun decât memoria”[27] pentru a cunoaște trecutul, indiferent de semnificația acestui trecut pentru istoriografie sau pentru istoria individuală.

Cu o memorie definită în raport cu traducerea și corelată cu identitatea/alteritatea, cu adevărul istoric și cu fidelitatea/trădarea lingvistică, Ricœur avansează problematica memoriei din registrul hermeneutic în cel etic – iar noi nu putem decât sa ne întrebam cât este narcisism și cât conștiinta civică atunci când retraducem trecutul nu pe baza aporturilor obiective la memorie, ci sub influența imaginarului colectiv sau a manipulării exterioare? Cum se poate prezerva textul original după numeroase rescrieri corelate cu fluctuațiile de memorie, dar și cu alterările de sens?

Discuția rămâne deschisă, iar întrebarile mai actuale ca oricând în contextul în care limbajul formator de sens cunoaște o evoluție dramatică în peisajul media și în care, înainte de a se retraduce/rescrie trecutul, se rescrie însuși prezentul în raport cu o identitate socială și individuală influențată tot mai mult de limbaj (via media) și tot mai puțin de realitate (via alienarea indusă de media). Prin urmare, așa cum putem vorbi despre text și metatext, am putea vorbi despre o memorie și o *metamemorie* atunci când peste identitatea individuală ce se cere tradusă este supraexpusă o alteritate construită aproape exclusiv din imaginarul indus mediatic.

Jaques Derrida și memoria limfatică

Scriind *Circumfesiune* (Paris, 1991), J. Derrida interconectează memoria de psihanalitică și literatură, fluidizând-o în actul scrierii ca o analogie la actul sângeros al circumciziei și prin aceasta dându-i dimensiuni religioase când scrierea devine confesiune și rugăciune, iar scrisul însusi devine nu locul divinității, ca la Sfantul Augustin, ci citarea divinității, rememorarea lui Dumnezeu .

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru J. Derrida, memoria este originată în tensiunea dintre libertate și conștiință și este dictată în traseul său de subconștient, iar atunci când se traduce în scris, devine o rugăciune și o ispășire pentru un „rău sau mai rău anterior" în general rămas necunoscut și care „nu se epuizează prin simplă mărturie, suspectată de a fi doar simulacru literar (…), ci se aproprie de circumfesiune (ca dublu al confesiunii augustiniene)"[28]. (p.226)

Fară să își amintească exact sursa citată, J. Derrida conchide că „ne cerem întotdeauna iertare când scriem", aducând în discuție ipoteza augustiniană a scrisului-confesiune, cu diferența că pentru J. Derrida „mărturisire" și „confesiune" sunt doua lucruri diferite (a fi martor și a „face adevarul") , ambele distincte de „circumfesiune" – ultima fiind definită ca „cvasi-literară, întrucât religioasă, și cvasi-religioasă, întrucât literară"[29] , fără a uita, însă, că, spre deosebire de „creștinismul latin francez" al Sfantului Augustin citat în lucrare, J. Derrida reclamă autoritatea ebraică a psihanalizei freudiene, alegând sa închida cercul:

> „*Le dernier des Juifs que suis-je...le circoncis est* le propre... – *ultimul evreu care sunt... cel circumcis este* propriul". (*Carnete*, 30–12–76). [30]

Ca și la predecesorii săi, memoria la J. Derrida este strâns legată de identitate și de transcedentalitatea subiectului, afectat de revelația că, în ciuda arhivărilor multiple în memorie, moartea este reală (amintirile nu pot menține „în viață" lucruri adunate sub pulsiunea de a economisi) și urmată de pulsiunea doliului – „un travaliu care merge in gol"[31] Dacă la Sf. Augustin soluția doliului este uitarea de sine și comuniunea cu Dumnezeu prin *depășirea* memoriei, la J. Derrida vorbim despre dorința de vindecare prin recuperarea identității tocmai prin „raportarea la celalalt, manifestată ca purtare de grija, îngrijirea mamei"[32] cu similitudinile derivate de aici dintre corpul mamei plin de escare și corpul ca scriitură al fiului.

> „...este condiţia mea, suspendat în această condiţie scriu până la moarte pe o piele mai mare decât mine, cea a unei portavoci provizorii şi sacrificate care nu mai

https://biblioteca-digitala.ro

poate... – schimbându-şi pielea în fiecare clipă
pentru a face adevărul, fiecare cu al său“ [33]

Adaugând la trauma trecutului (circumcizia) ca sursă a memoriei accesată prin mnemotehnica socratică și revelația ca „știu că voi muri” (mama muribundă ca sursă a acestei revelații), J. Derrida face din memorie nu doar un instrument de relevare a trecutului și, prin aceasta, a identității personale prin raportare la *altul* și la Dumnezeu, dar și al raportării față de un viitor finit și imprevizibil, în care timpul prezent al agoniei materne se prelungește în ceea ce este resimțit de către filosof drept o eternitate. Moment în care intervine uitarea augustiniană, translată drept absență a eu-lui și investită cu o non-cunoaștere: „…ea chiar zâmbeşte şi rămâne tăcută cu privirea goală aţintită asupră-mi când o întreb, de câte ori am mai întrebat-o oare, «cine sunt eu?», este ca şi cum pentru tine mi-aş fi schimbat numele fără ca ea să ştie, iar prezenţa mea atunci devine în sfârşit absenţa care a fost dintotdeauna...“ [34]

Prin aceasta, J. Derrida derivă sensul existenței dat de scriitură ca un act de memorie eliberatoare de trecut prin valorizarea de sine în contextul alterității și al divinității. Același lucru l-am putea spune despre compoziția muzicală, cu diferența că afectul se transfigurează, abstractizează, iar teama de moarte devine derizorie în înaltul conjucturii sonore.

I.2.Memoria în contemporaneitate – unele noțiuni de psihologie

În acest capitol vom descrie unele dintre mecanismele memoriei și le vom corela acolo unde posibil cu relevanța și rezonanța lor în creația muzicală.

Memoria este un mecanism psihic de encodare, stocare și recuperare a informațiilor. În opinia lui Mielu Zlate, memoria umană „capătă forma unui mecanism psihic complex ce apare ca o *verigă de legătură* între situații, evenimente separate în timp, contribuind prin **aceasta la** *reglarea si autoreglarea comportamentului uman.* în felul acesta, *memoria* ***reflectă (oglindește) lumea*** *și relațiile omului cu lumea din care face parte”.*[35]

https://biblioteca-digitala.ro

Memoria are un caracter *mijlocit, inteligibil* și *selectiv*. După cum am arătat în capitolul anterior, arta memoriei, atât de dezvoltată în primele 16 secole ale civilizației europene D.C, se bazează pe ascocierea de locuri, idei, sentimente, fantasme. Prin aceasta se demonstrează caracterul mijlocit al memoriei. Caracterul inteligibil este evidențiat de faptul că memoria implică judecata, sistematizarea, clasificarea, Caracterul selectiv al memoriei este unul remarcabil deoarece fiecare individ reține în primul rând ceea ce îi folosește ori îl atrage, dar și ceea ce iese din comun, e neobișnuit, inedit, cu alte cuvinte, reținem în primul rând elementele preganante cu care intrăm în contact, fie vizuale, auditive, olfactive, afective. Vom reveni de multe ori la termenul de **pregnanță** în teza de față, deoarece este relevant în explicarea mecanismelor receptării timpului muzical, al creerii opusului, la nivel auditiv, vizual, ideatic și sentimental.

Fără memorie, orice acțiune am întreprinde ar fi haotică, fără sens, scop, arbitrară. Și cel mai grav, nu am avea conștiința timpului. Memoria reflectă în primul rând trecutul, dar totodată îl scoate la iveală în prezent *„ținând cont de condițiile schimbate și actuale ale prezentului”*[38]. Astfel se dovedește că memoria are un caracter *selectiv*, deoarece se aduc în prezent doar anumite informații, *situațional*, pentru că se subordonează contextului, prezintă o *fidelitate relativă*, deoarece rareori subiecții își amintesc ceva identic cu întâmplarea relatată și are deci un caracter retrospectiv. Aceasta înlesnește îndreptarea memoriei spre viitor, exact în sensul în care o vedea sf. Toma ca parte a Prudenței.

În limbaj de specialitate, ceea ce tocmai am descris se numește *memorie prospectivă* și este specifică omului, chiar dacă plantele şi animalele, chiar cele inferioare, includ în organizarea comportamentului lor *dimensiunea trecutului,* pe care o putem numi *mnezică.* Este o informație pe care o cunoaștem încă de la Aristotel. Aici este necesară o precizare, cu privire la ordinea în care se consideră memoria în organismele vii : „*memoria corporală,* exprimată în unitatea temporală a transformărilor celulare şi tisulare implicate în procesele de creştere, în procesele de îmbătrânire, în conţinutul metabolismului; *memoria fiziologică,* reprezentată de principalele ritmuri şi cicluri funcţionale ale diferitelor aparate şi subsisteme interne ale organismului; *memoria psihică,* legată de experienţa relaţionării cu lumea externă şi mediată de

https://biblioteca-digitala.ro

activitatea rezolutiv-informaţională a creierului."[39]. Memoria psihică apare ultima în ordinea evoluţiei filogenetice și este, evident, cea mai supusă schimbărilor de ordin sociocultural.

Paradigma memoriei prospective poate fi descrisă prin *supratemporalitate,* care este așadar încă una dintre caracteristicile esențiale ale memoriei. „Experiența individuală a actelor trecute, chiar cea a nenumăratelor generații anterioare, se conservă, apoi intră în psihicul nostru actual și ajută la soluționarea diferitelor probleme. Emanciparea relației temporale se aplică însă nu doar axului trecut-prezent, ci și viitorului. […]Supratemporalitatea prelungește psihicul de la trecut către prezent și apoi către viitor "[40]

Revenind la dimensiunea mnezică, observăm că sistemul psihic este continuu şi stabil în timp, aceaste calități validând dimensiunea mnezică ca entitate specifică. Explicăm aceasta prin faptul că memoria face corp comun cu procesele psihice cunoscute – percepţia, gândirea, imaginaţia, sentimentele, și nu acționează în afara lor.

Dinamica memoriei

Memoria nu se prezintă ca o structură statică, inertă, şi nici ca un container în care se introduc arbitrar, din afară, impresii, informaţii, experienţe. Dimpotrivă, ea se organizează şi funcţionează ca un sistem dinamic, ce se construiește treptat de-a lungul evoluţiei istorice şi ontogenetice (a individului) , pe măsura acumulărilor și experienţei.

Latura procesuală a memoriei se relevă în succesiunea şi intercondiţionarea a trei faze principale: a) *engramarea sau encodarea* (memorarea în accepţiunea tradiţională),

b) *stocarea* informației, c) *redarea* sau *ecforarea* informației.

Encodarea „reprezintă în sine un ansamblu de operaţii de ordin logic-informaţional, biofizic şi biochimic, în urma cărora conţinuturile proceselor cognitive (percepţie, gândire, imaginaţie), afectiv-motivaţionale şi schemelor motorii sunt înscrise din segmentul temporal al prezentului în cel al trecutului."[42] . Această fază se poate desfăşura în două forme: *memorare incidentală* sau *involuntară*, şi *memorare intenţională sau voluntară*.

https://biblioteca-digitala.ro

Memorarea incidentală se realizează în mod cotidian, în procesul perceperii diferitelor obiecte, situaţii, întâmplări şi în cursul desfăşurării diferitelor activităţi. În sfera muzicalului, cel mai simplu exemplu este al memorării unei partituri. Atunci când interpretul exersează, se concentrează pentru a rezolva dificultățile de ordin tehnic sau interpretativ. Dacă gradul său de implicare este unul profund, dacă studiul se bazează pe înțelegerea, decodificarea ideilor muzicale și spiritului muzicii respective, consecința firească este stocarea involuntară în memorie a partiturii abordate în această manieră.

Memorarea intenţională (voluntară) se desfăşoară cu scopul direct de a reţine un anumit material. În acest caz, procesul de encodare se desfăşoară ca activitate psihică dominantă, iar nu ca una paralelă şi secundară, ca în cazul memorării neintenţionate. „Toate procesele psihice specifice – percepţia, gândirea (analize logice, evaluări, înţelegere), voinţa sunt subordonate şi instrumentează memorarea”[44].

Relevant pentru **memoria muzicală** este faptul că pe traiectoria procesului de memorare voluntară, „apare aşa-numitul *efect al listei*. Esenţa acestuia rezidă în aceea că, în prezentarea serială a informaţiei (materialului), cei mai bine se reţin *începutul* şi *sfârşitul* (dar mai puţin) şi cel mai slab sau aproape deloc – *mijlocul* seriei. S-a observat că în procesul de memorare apare o stare de inhibiţie accentuată ce se concentrează în zona segmentului de mijloc. Cu alte cuvinte, un material foarte lung, pentru a putea fi uşor şi bine reţinut, se impune a fi împărţit în mai multe segmente omogene”[45].

În muzică, rezultanta firească este împărțirea ideilor muzicale în fragmente mai scurte, recognoscibile, cu pregnanța situată în primul rând la începutul sau uneori la finalul frazei muzicale. Aceasta se întâmplă atât în macrostructură, cât și în microstructura lucrării. *Incipit* și *finalis* sunt astfel nu doar ***arhetipuri culturale*** manifestate în desfășurarea unei piese în toatalitatea ei, ci **repere importante** în descompunerea lucrării muzicale în părți, secțiuni, fraze, motive, în procesul compozițional și în receptare.

O altă etapă este reprezentată de *stocarea sau conservarea informațiilor*, care include acele operaţii şi transformări care au ca rezultat menţinerea în tezaurul memorativ, un timp cât mai îndelungat, a informaţiei şi experienţelor stocate anterior.

https://biblioteca-digitala.ro

Păstrarea nu este nici pe departe o componentă inertă a sistemului mnezic. Ea implică producerea unor modificări, reorganizări şi reintegrări, care pot fi împărţite în *pozitive* sau antientropice şi *negative* sau entropice. Cele dintâi conduc la o mai bună consolidare şi conservare a conţinutului asupra căruia se efectuează, cele din urmă, dimpotrivă, determină o slăbire şi o dezintegrare din repertoriul funcţional a conţinutului pe care-l ating.

Ca un efect secundar al transformărilor pozitive este *reminiscenţa*. Ea constă nu numai în păstrarea nealterată a materialului stocat anterior, ci şi în îmbogăţirea lui, ca urmare a punerii în relaţii logice şi instrumentale cu alte conţinuturi informaţionale tezaurizate. Fenomenul reminiscenţei se manifestă cel mai frecvent şi cu amplitudine maximă în raport cu acele genuri de material care se fixează pe un fond aperceptiv mai bogat şi mai compatibil din punct de vedere modal şi *structural*. De asemenea, el apare mai frecvent în contextul *memoriei logice* decât în cel al *memoriei mecanice*.

Stocarea este, fără îndoială, faza cea mai importantă în structura dinamică a sistemului mnezic al omului. Ea este cea care determină, în ultimă instanţă, eficienţa şi productivitatea memoriei. Faptul că cineva este caracterizat ca având o memorie bună sau slabă depinde, în primul rând, de volumul şi calitatea păstrării, de funcţionalitatea celor stocate anterior. Diferenţele individuale cele mai semnificative se constată tocmai în întinderea şi diversitatea păstrării. S-a constatat [46]că informațiile cu caracter personal, sau cu un conținut semantic asupra cărora subiecții s-au aplecat îndeaproape sunt mai bine reținute decât informațiile neutre. Din punct de vedere al dinamicii stocării, observăm că unele evenimente se stochează pentru o perioadă mai lungă, și altele pe o perioadă mai scurtă. Există mai multe atribute ale stocării care explică aceast fenomen, dar util pentru teza noastră este cel al fidelității. Încă de la Aristotel știm că memoria funcționează pe bază de asociații. Dar dacă în procesul de memorare intervin perturbarții (P), stocarea funcționează diferit, în funcție de momentul în Timp în care s-au produs. Astfel, „intervenția unui factor perturbator (P) imediat după recepționarea unei informații (A), deci în stadiul de fragilitate a urmei nervoase, determină dispariția acesteia, în timp ce acțiunea unui factor perturbator (P) în faza de consolidare a informației (B) face ca aceasta să

https://biblioteca-digitala.ro

persiste și să fie reactualizată în forma în care a fost encodată."[47]

Recuperarea este un proces al memoriei cu valoare covârșitoare prin prisma compozitorului. Este vorba de efortul subiectului de a sonda în noțiunile encodate și stocate, de a le aduce la suprafață și de a se folosi de ele în mod creator, în cazul artiștilor. Recuperarea este cea care pune în valoare nu doar fidelitatea informațiilor, ci și modificările ce au avut loc în timp în privința acestora. Interesant de menționat faptul că psihologii nu au decis dacă aceste metamorfoze se datorează stocării în sine, sau chiar procesului de forare în „adâncurile minții". Dacă s-ar confirma cea din urma variantă, oare nu s-ar putea, din punct de vedere al compozitorului, enunța următoarea ipoteză? *O muzică profundă, sinceră și emoționantă este cea în care autorul permite sentimentelor sale să modifice sterilitatea ideilor bune, conferindu-le astfel statutul de „genialitate".* Unde sentimentele reprezintă „perturbațiile" în aducerea ideilor la lumină.

Revenind pe un tărâm mai concret, observăm că reactualizarea apare în două ipostaze, în funcție de mecanismul declanşator : *spontană* sau involuntară şi *deliberată* sau voluntară. Recuperarea spontană se poate produce în stare de veghe, în urma unui stimul (vezi madelaina lui Proust), sau în vis. Imaginile, ideile, senzațiile se prezintă ca o veritabilă avalanșă de amintiri. Această realitate a fost speculată estetic-muzical cel puțin din romantism, când tema visului, cu logica sa aparte, avea o importanță majoră în creație. De la miniatura lui Schumann „Visare", la Visul din Simfonia Fantastica de Berlioz , trecând prin multiplele episoade de vis în operele wagneriene și până în zilele noastre, logica visului a reprezentat o mare atracție pentru compozitori. Declarați reprezentanți la noi în țară ai esteticii onirice, locul unde memoria izbucnește magic, prin asocieri stranii ce duc la sonorități extrem de eterogene, sunt Mihai Mitrea Celarianu, Ulpiu Vlad și Irinel Anghel.

O formă aparte a reactualizării spontane, care evidenţiază o dată în plus complexitatea funcţională a memoriei, o reprezintă reactualizarea amânată sau *retroactivă*. Fiecăruia ni se întâmplă să nu ne amintim pe loc o anumită informaţie, de exemplu, numele unei persoane pe care o întâlnim ocazional, denumirea unei localităţi, a unui obiect etc.,

https://biblioteca-digitala.ro

cu toate că facem un efort mental serios în acest sens. Se pare că la nivelul subconștientului, semnalul trimis către informaţia respectivă apare instantaneu, și o readuce la nivelul conștientului, chiar dacă cu întârziere.

Reactualizarea deliberată este cea care va fi declanşată şi controlată prin propria voință.

După formele sale, memoria poate fi descrisă și în ipostazele de *memorie mecanică* şi *memorie logică*. *Memoria mecanică* se caracterizează prin fixarea, păstrarea şi reproducerea unui material, pe de o parte, în forma lui iniţială, fără vreo modificare semnificativă, iar pe de altă parte, fără realizarea unei înţelegeri a conţinutului şi legăturilor logice între diferitele secvenţe şi elemente. În analizele și referirile muzicale am denumit-o *memoria materiei.*

Memoria logică este „mediată şi instrumentată de operaţii mentale speciale de analiză, comparare şi relaţionare criterial-semantică a elementelor materialului”[48]. Genetic, ea se formează ulterior memoriei mecanice şi eficienţa sa depinde de dezvoltarea şi maturizarea intelectuală generală a individului. Când o vom discuta în context muzical, am denumit-o *memoria ideilor*.

Formele memoriei se pot clasifica și după modalitatea de recepţie pe care o implică preponderent. Se evidenţiază astfel: *memoria vizuală, memoria auditivă, memoria kinestezică, memoria mixtă*. Fiecare din aceste forme se poate impune ca dominantă în plan individual, ajungându-se astfel la diferenţe tipologice în organizarea şi funcţionarea schemelor mnezice. Aceste forme de memorie sunt condiţionate, după toate probabilităţile, genetic şi ele se impun ca atare în cadrul memoriei involuntare şi al celei voluntare sau în dinamica memoriei mecanice şi a celei logice.

Memoria culturală în recompunerea timpului muzical

Putem afirma că recompunem Timpul Muzical la nivelul unei lucrări (particulare), în special în perioada corespunzătoare afirmării tonalităţii ca sistem de lucru mai mult sau mai putin închis. Formele ternare de tip ABA, sau cele variaţionale şi de rondo, ABACADA, nu fac altceva decât să recupereze structurile iniţiale după lupta cu timpul din secţiunile precedente. Acțiunea memoriei este așadar una explicită: prin readucerea

https://biblioteca-digitala.ro

momentelor formei în prin plan. Se creează astfel analogii între teme, tonalități, dezvoltarea motivelor, analogii caree permit reevaluarea și ierarhizarea elementelor definitorii ale piesei, cu scopul de a clarifica în primul rând sentimentul indus de audiția acesteia. Reperele receptării sunt fixate în memorie cu ajutorul **cadențelor**.

Cadența este o structură sonoră fixă, invariabilă, specifică unei epoci culturale și arii geografice. Ea aparține momentelor de articulație ale lucrării și este considerată arthetip cultural. Putem spune ca reprezintă pilonii de rezistenta, structura tare a unui limbaj, amprenta unei epoci. Este important să nu confundăm cadențele cu *manierismele.* Acestea, deși definesc ferm perioada culturală căreia îi aparține o lucrare muzicală, sunt subordonate structurii de suprafață a muzicii, deoarece sunt figuri ritmico melodice cu un anume înțeles și semnificație importante în epocă. Dar puțini sunt aceia care mai recunosc în ziua de azi ceea ce însemna în baroc un *saltus duriusculus*; fără informația exactă putem doar intui afectul din spatele figurii. În schimb, cadența se află în legătură cu funcționalitatea în sine a muzicii (nu în accepțiune tonală, ci mai largă, în sensul de a descrie un sistem prin elemente imuabile).

În Evul Mediu și în Renaștere, cadențele (autentice sau plagale) se întâlneau extrem de des, ele fiind subordonate textului muzical, încheierilor de frază în accepțiune lingvistică. Barocul muzical și clasicismul aduc cu sine emanciparea muzicii instrumentale și dezvoltarea tonalității. Este momentul în care cadențele capătă o ierarhie din ce în ce mai bine delimitată, permițând memoriei să decanteze *motivele*, deseori încheiate cu o cadență pe treapta V-a a tonalității sau o alta), *frazele*, de multe ori încheiate pe treapta I, *punțile*, în care modulațiile primează și nu cadențele ce fixează, *finalul secțiunilor mari* în care apar cadențele complete, perfecte care anunță încheierea unei structuri principale.

În Romantism (de fapt deja de la Beethoven) *finalis*-urile sunt mult amplificate, ajungându-se până la cazuri în care cadența finală se confundă cu noțiunea de cadență instrumentală (expresie a virtuozității), cum ar fi Stdiul Transcendental nr. 1 de Franz Liszt.

Începând cu Debussy și impresionismul, noțiunea de cadență dispare treptat din elementele ce conduc spre o mai simplă receptare a muzicii. Locul ei nu va fi preluat de altceva,

https://biblioteca-digitala.ro

ci asistăm la o disoluție și amorțire a memoriei, la globalizarea sentimentului din finalul receptării muzicii, în loc de discretizarea acestuia pe parcursul audiției, ca până atunci.

Un caz special în recuperarea timpului și a memoriei îl reprezintă Richard Wagner. Acesta a fost pe nedrept învinuit că a „distrus" tonalitatea prin modulațiile sale continuue și îndrăznețe. Numai la o superficială privire asupra preludiului la Tristan și Isolda se observă cum centrii tonali sunt extrem de bine marcați și ficși, indeferent cât de mult se îndepărtează compozitorul de la minor și do major. Chiar daca uneori receptorul încearcă o senzație de profundă tensiune, **aceasta este cea mai pură expresie a tonalității**, deoarece rezolvarea va apărea! chiar dacă întârziată, și în niciun caz nu reprezintă dizolvarea sistemului tonal, pe care o regăsim la Debussy din rațiuni ce țin de o estetica complet diferită.

Wagner dorește să recupereze memoria unei națiuni prin readucerea în prim plan a miturilor germane. El apelează la ***memoria culturală***. În ce măsură libretele sale constituie o reușită literară este un punct în care criticii nu se vor pune prea curând de acord, însă ele reprezintă în mod cert o manieră inedită prin care compozitorul își prezintă propria concepție despre spectacolul complet, în care autorul este creator de noutate chiar și atunci când pornește de la mituri, care sunt în sine esența revenirii, permanenței, statorniciei.

Pe lângă mitologie, *leit-motivele* reprezintă ceea ce este esențial în muzica lui R. Wagner, din punct de vedere al memoriei, timpului și spațiului în muzică. Cum funcționează acestea? Am putea spune ca fiecare leit-motiv constituie curba unei spirale, cu tot ceea ce decurge din aceasta. De fiecare data când apare pe parcursul operei, schimbându-se contextul armonic și dramaturgic, leit-motivul-spirală se mărește cu câte un pas.[1] Modicările creează echilibrul între noutate și surpriză, pentru că deși recunoașterea leitmotivului aduce receptorul într-o zonă de *confort auditiv*, faptul că armonia este schimbată creează tensiune și atenția crește. Tot un fenomen de creștere și amplificare se observă și din punct de vedere al spațialității. Să ne imaginăm leitmotivele ca spirale care cresc, se amplifică, leit-motivul trece de la o stare energetică la alta și în timp aceste obiecte cuceresc tot spațiul pe care îl au la dispoziție. Un astfel de conglomerat sonor care este Inelul Nibelungilor nu poate avea coerență fără elemente fixe. Din acest punct de vedere, am putea spune ca leit-motivele

https://biblioteca-digitala.ro

constituie pentru opera wagneriană ceea ce cadențele erau pentru muzica Evului Mediu.

Leit-motivele ca spirale ce apar în momente diferite și cresc în mod distinct, în funcție de evoluția muzicii.

Pornim în căutarea timpului pierdut într-o manieră idealistă, deoarece nu putem avea certitudinea regăsirii lui în stare intactă. Chiar şi în teoria haosului, ce are ca una din expresiile sale circulare principiul revenirii haotice la starea iniţială a unui sistem, nu se realizează întoarcerea la origine în mod identic.

La fel se întâmplă şi cu acei compozitori ce doresc să recupereze formele trecutului. Începând cu Stravinski, a cărui Pulcinella nu va fi niciodată Rossini, continuând cu Hindemith care doreşte reinstaurarea unui sistem armonic viabil (aşadar o adevărată recuperare a *formei*, şi nicidecum a *conţinutului*, apoi reîntoarcerea verbală (**nu și muzicală**) a lui Schoenberg la tonalitate, după o viață dedicată serialismului și revenind în spaţiul slav cu Prokofiev şi Șostakovici, compozitori de geniu care nu au renunţat niciodată la tonalitate şi la forma clasică, indiferent cât de mult au inovat în cadrul acestora.

Curentul postmodern se înscrie în tendința de sondare în trecut, prin multe dintre expresiile sale de manifestare:. „Dacă modernismul a exersat secole de-a rândul evoluția timpului linear, legată de credința în progres, prin afirmarea succesiunilor de revoluții ce se opuneau tradițiilor anterioare, această concepție având o proiecție europeană, occidentală, postmodernismul cultivă, din contră, timpul circular, de întoarcere la tradiție, la origini, cu o proveniență orientală”[2].

Reamintirea (în accepțiune platoniană) se demonetizează, iar valențele ei primordiale sunt neglijate. Tehnica citatelor și a colajului operează cu *memoria materială*, nu cu *memoria ideilor*. Se poate pune în discuție însă **memoria culturală**, cu rol covârșitor în creațiile anilor '60 și cele ulterioare. Exemplul cel mai edificator este baletul *Musique pour les soupers du roi Ubu. Un ballet noir* (1966). Bernd Alois Zimmerman scrie o muzică realizată complet din citate din alți compozitori. El îmbină fragmente de muzică de dans din secolele XVI și XVII cu fragmente celebre din L.v. Beethoven, H. Berlioz, R. Wagner, K.Stockhausen și mulți alții. În acest caz, tehnica colajului a ajuns la un maximum posibil și sugerează evident că este vorba de o profundă ironie în discurs[3], dar nu se poate vorbi de o reală recuperare a timpului și memoriei,

https://biblioteca-digitala.ro

chiar dacă tehnica folosită de compozitor îndeamnă la investigarea acestor parametri ai creației.

Dacă la B.A. Zimmermann știința și motivația exterioară muzicii fac posibilă validarea unui astfel de experiment, ceea ce se întâmplă doua decenii mai târziu cu această direcție a postmodernismului nu mai stă sub aceleași faste auspicii. Fenomenul retro al anilor '80 este descris de compozitorul Octavian Nemescu[4] astfel:

> În felul acesta se declara falimentul, decesul avangărzii, ce avea orientată privirea numai spre viitor. Dar astfel constituit, postmodernismul poate fi interpretat și ca o ariergardă, ca revanșa unor tendințe reacționare. Noul ambalaj de ofertă a mărfii artistice, în cazul postmodernismului optzecist, este polistilismul sau colajul, „salata", „supa" de stiluri, intertextualitatea, ce ia, uneori, aspectul unui multiculturalism muzical sau, altfel spus, „world music", având ca replică metastilismul. Polistilismul duce la abolirea unității stilistice, promovând eclectismul, estetica compilativă, ce neagă obiectivul originalității, al stilului personal. Se mai practică și demersul estetic de tip deconstructivist. În numele acestui concept se produce un adevărat „jaf" stilistic al trecutului, sau, cum ar spune domnul Dan Dediu, o veritabilă „necrofilie".

Reacţia la neliniştea produsă de serialiştii integrali şi aleatorişti a fost firească, bine venită şi salvatoare în anii ce au urmat apogeului experimentului în muzica. Dar reacţia cea mai apropiată ca zonă geografică, aceea a minimaliştilor americani, nu a fost de natură să recupereze timpul, deoarece ea reprezintă o nouă anihilare a memoriei. Repetarea îndelungată a aceluiaşi „pattern" conduce spre monotonie şi exclude definitiv surpriza. Dar, totodată, minimalismul poate fi privit și din alt unghi, dintr-o abordare supramuzicală. Spre exemplu, din teoria minimalismului și-au tras seva și compozitori ca Giacinto Scelsi sau Salvatore Sciarinno, care au creat o muzică îndreptată spre interioritate, atât a sunetului cât și a Eului,

https://biblioteca-digitala.ro

nefiind însa minimaliști în sensul consacrat al termenului. Dacă la G. Scelsi minimalismul este dedus din preferința sa pentru microtonii și inclus în jocul ideilor în jurul acestora, la S. Sciarinno **repetiția** este cea care induce o stare aproape hipnotică, miraculoasă ascultătorului.

II.2. Timp și memorie în compoziția românească a ultimei jumătăți de secol
-eșantioane-

Mai aproape de zilele noastre se situează încercarea de apropiere de valorile primordiale, ale civilizaţiilor străvechi, prin găsirea arhetipurilor şi a esenței sonore a acestei lumi, uneori chiar în interiorul sunetului. Numai din spaţiul românesc compozitori precum George Enescu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Aurel Stroe (în unele dintre lucrările sale), Ştefan Niculescu prin folosirea unui stil neobizantin, Doina Rotaru şi Octavian Nemescu prin permanentă înclinaţie spre culturile extraeuropene reprezintă doar o îngustă înşiruire de nume ale creatorilor ce au ca reper recuperarea valorii, şi prin aceasta, a temporalităţii muzicale. Vom exemplifica în continuare cum apare problematica timpului și a memoriei în două dintre lucrările ce susțin explicit aceste teme sau ca trăsături generale a creației în cazul lui Tiberiu Olah.

Un compozitor pentru care memoria și diferitele ei ipostaze reprezentintă nu doar o sursă de inspirație, ci chiar nucleul intim din care izvorăște creația este **Octavian Nemescu.** Preocupările sale esențiale vizează arhetipurile culturale și muzicale, memoria colectivă, memoria culturală, ritualul (deci recreearea timp-spațiului etern, primordial), investigarea resurselor interioare ale sunetului, fie prin minimalism, fie prin spectralism, cu precizarea ca minimalismul la O. Nemescu nu este unul de factură repetitivă.

Definitorie pentru gândirea lui O. Nemescu, o compoziție ce pune în relație memoria culturală cu percepția actuală a timpului, prin metastilsmul abordat, este *(RE)Memorial*, o lucrare electroacustică programată să se cânte în mijlocul unui recital ce conține sonatele de J. Brahms pentru clarinet și pian. Astfel, piesa, ce are construcție impecabilă *per se,* capătă noi funcții: de **punte** între amintirile ce constituie fundamentul emoțional și muzical al sonatelor de

https://biblioteca-digitala.ro

Brahms și de o **metadezvoltare** a acestora, tot recitalul configurându-se astfel într-o mare formă de sonată.

Lucrarea este una procesuală, iar procesele se se desfășoară la două nivele:

- *Descompunerea memoriei* pieselor din prima parte (prima sonată)
- *Compunerea timpului* pieselor din a doua parte.

Cele doua procese se asociază **morții** (văzută ca dezintegrare a primei sonate) și **nașterii** sonatei a doua. Cele trei coordonate dezbătute în teza de față, timp, spațiu și memorie, constituie parametrii în funcție de care această compoziție se dezvoltă. Le vom expune în ordine, chiar dacă se întrepătrund și de multe ori sunt prezentate în opoziție indestructibilă.

1. **Timpul** lucrării se divide între două lumi: cel istoric, al sonatei de Brahms și cel subiectiv al interpretului. Astfel, în prima secțiune lupta se desfășoară între temele propriu zise ale sonatei I și trăirile interpretului care descompune muzica. Structura brahmsiană se dilată, se contractă, apar anumite obsesii, asociate cu emoțiile insistenței cu care interpretul a studiat anumite pasaje, amintirea unor anumite săli în care a lucrat, diferite alte ambienturi subiective (zgomote pe care le-a auzit ș.a.). Timpul se recompune prin insistența pe arhetipul cadenței perfecte [8] , care conduce spre o *temă hibrid*, în care se pot recunoaște sonata de Brahms, dar și muzica lui Telemann (un element supriză în economia lucrării). Se parcurge apoi drumul de la general (cadența perfectă, quintesența muzicii tonale) la particular (reluarea timpului originar al lucrării, recompunerea voit căutată , trudită! , a temei brahmsiene) .

2. **Spațiul** lucrării se relevă de asemenea pe doua planuri. Este vorba despre evadarea din spațiul istoric al sonatei de J. Brahms spre o zonă de purificare a limbajului, unde totul este posibil. Pe plan muzical, acest lucru se face segmentând discursul prin tehnica eliminării, culminând cu acele obsesii mai sus menționate, dilatând spațiul dintre sunetele și momentele importante ce alcătuiau tema (un exemplu ar fi secunda care devine terță, apoi cvartă), esențializându-se până când numai, *arhetipul* acestor

https://biblioteca-digitala.ro

fragmente va fi recognoscibil. Al doilea plan este cel al reîncarnării , reîntrupării celei de-a doua sonate printr-un proces invers, de adiționare a materialului muzical. Pornind de la celulă, motiv, frază , până ajunge la tema propriu zisă, compozitorul recreează spațiul prim, parcurgând și în acest fel un traseu sinuos de la esență sonoră la particularul melodiei distincte.

3. **Memoria** constituie liantul ce unește timpul și spațiul întregului recital, nu doar al piesei în sine. Identificăm mai multe tipuri de memorie:

- memoria extramuzicală, reprezentată de evenimentele de pe „bandă" ce ilustrează diverse conjuncturi ale vieții interpretului
- memoria ideilor muzicale , a sonatelor de Brahms, a căror transformare am explicat-o mai sus, și a proceselor compoziției în sine : dilatări și comprimări de timp, insistența pe arthetip, jocul cu spațiul cultural și „fizic" muzical (distanțările prin intervalele mărite treptat)
- sunt speculate și procesele de memorie ale melomanului și interpretului de pe bandă, la finalul sonatei de Brahms, astfel încât se ajunge la arhetipul cadenței perfecte ce constituie simbolul muzicii tonale și de la care se poate reconstrui chiar și o altă muzică (vezi inserția din Telemann), datorită înaltului său grad de *generalizare.*
- procesele de memorie ale receptorului, care este supus la un travaliu considerabil, dar insesizabil. Cel ce audiază întregul recital se confruntă cu mai multe feluri de timp: timpul istoric, brahmsian, apoi timpul audiției propriu zise și timpul lucrării electroacustice prezentate. Cel din urmă este un timp ce le *comentează* pe primele două, iar acest *meta-timp* nu poate fi observat decât cu ajutorul memoriei.

Muzica românească a ultimei jumătăți a secolului XX a cunoscut o ascensiune fulminantă în context universal, în mare parte datorită compozitorilor Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Myriam Marbe, Anatol Vieru și Ștefan Niculescu. Considerați pe drept cuvânt generația de aur, ulterioară fenomenului George Enescu, aceștia au introdus în opera lor toate principiile

https://biblioteca-digitala.ro

avangardei europene, precum și idei absolut noi, creând practic adevărata școală românească de compoziție.

Toți cei menționați ating în creația lor problematica timpului și a memoriei, dar la Tiberiu Olah , Myriam Marbe și Aurel Stroe această preocupare se desprinde atât din muzica propriu zisă, cât și din teoretizarea ei. Daca la T. Olah procesul compozițional implică travaliul temporal, tematic și ideatic, la A. Stroe timpul muzicii sale este un parametru subordonat spațiului geografic și paradigmelor culturale aferente acestuia. Memoria este factorul care generează și transformă muzica, în cazul lui T. Olah, și locul (în spirit renascentist) unde toate deja există, asemenea sau filtrate, în opera lui A. Stroe.

Interesul lui T. Olah față de procesele memoriei și timpul în muzică se relevă în toată activitatea sa profesională. Analizele sale, cu precădere din muzica lui L.v Beethoven pentru proaspeții studenți la compoziție, se axau pe manipularea temporală a structurii tari a lucrării (armonia, forma), trecând apoi de la orchestrație la melodie, până în cele mai mici amănunte. Convingerea sa fermă era că „ problema mult discutată azi în muzică, a corelației timp-spațiu, a existat într-un fel dintotdeauna și nu a fost inventată de spiritele rele ale zilelor noastre.”[2]

Creația sa este dominată de persistența memoriei și lupta cu timpul, leitmotive ale celor peste 50 de ani de exprimare artistică. Vom exemplifica succint în două lucrări din vasta operă a lui T. Olah curgerea spațiu-timpului și procesele de memorie. Prima dintre ele este dedicată percuției și se numește „Spațiu și ritm”. Concepută în anul 1964, face parte din Ciclul Brâncuși, alături de „Sonata pentru clarinet solo”, „Coloana infinitului”, „Poarta sărutului” și „Masa tăcerii”. Fiecare dintre cele cinci compoziții conține substratul brâncușian, chiar dacă nu este relevat în titlu. „Sonata pentru clarinet” se inspiră din Pasărea măiastră, iar „Spațiu și ritm” din simbolul genezei, Oul. Despre aceasta, T. Olah declara: „Mi-am închipuit o lume sonoră în devenire, stare germinală asociabilă eternului *Ou* brâncușian- simbol al nașterii, al genezei. Și am ales ritmul ca totalitate a unor interferențe de durate asimetrice, ritmul cu posibilitățile sale de dezvoltare interioară, adică nu ritmul cotidian, nu ritmul de dans propriu zis.”[3]

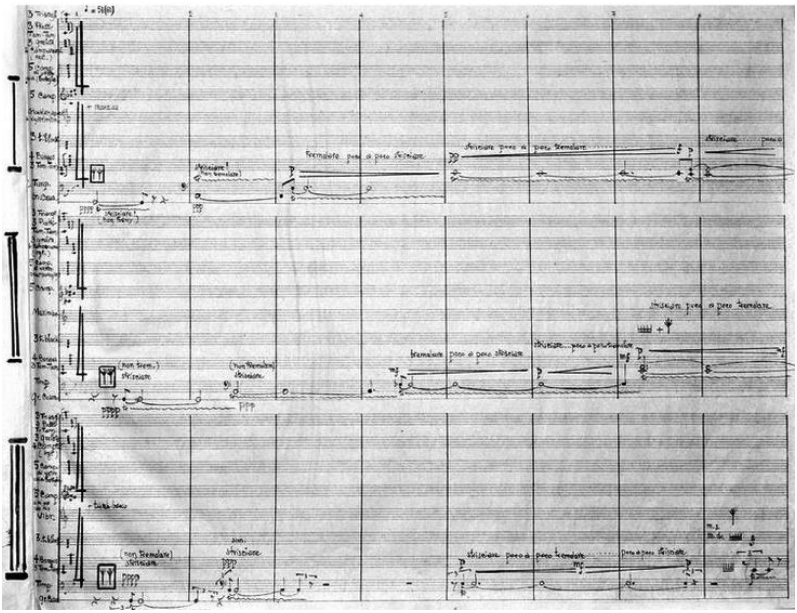
Vom identifica în continuare tipuri de timp și tipuri de memorie ce apar în Spațiu și Ritm. Trebuie menționat că forma este una variațională, cu secțiuni bine delimitate timbral, ce

https://biblioteca-digitala.ro

acoperă treptat toate registrele percuției, ca într-un veritabil studiu dedicat acestei familii de instrumente.

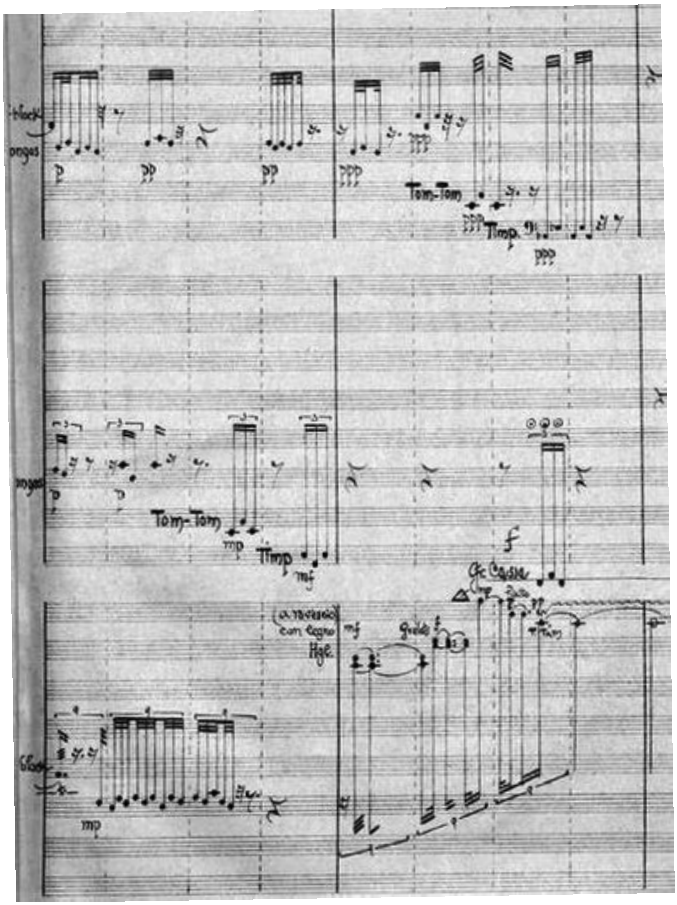
1.Timpul vectorial, newtonian, este ascuns, dificil de decantat. Notația tradițională, măsura de patru pătrimi reprezintă un simplu punct de reper pentru interpreți, un cod, o convenție. Totuși, microdezvoltările din interiorul fiecărei secțiuni sunt clasice, beethoveniene și recognoscibile în scriitura partiturii. Ca exemplu, în prima secțiune, până la m. 42, evoluția se face de la tremolo (mișcare continuă, indefinită, în strânsă legătură cu ideea genezei) la ritmul strict notat, eficient delimitat, aproape pragmatic .

ex 1. m1-8



https://biblioteca-digitala.ro

ex. 2 m.41-42



2.Timpul de tip prigoginian, al continuei deveniri este mult mai ușor de decantat și explicitat de autor. Există câteva elemente constituive ale termodinamicii proginiene care se regăsesc în muzica lui T. Olah în general și în „Spațiu și ritm" în particular.

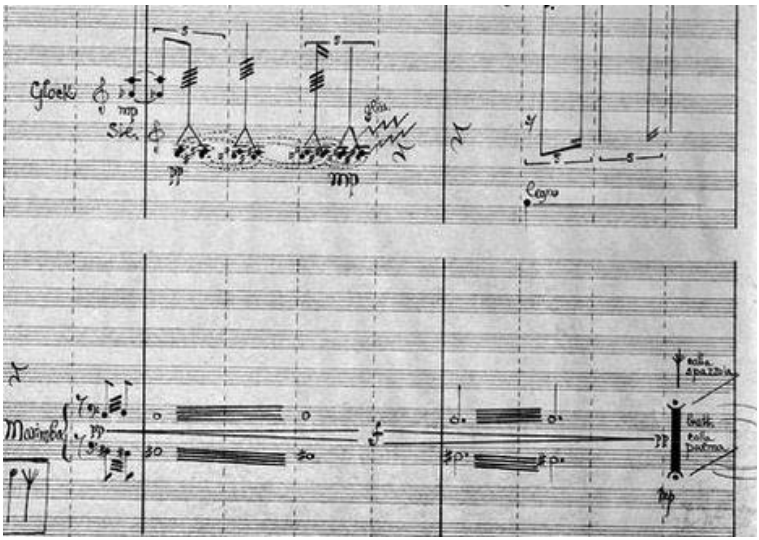
- **devenire**[4] („becoming") - *concept derivat din ireversibilitatea fenomenelor departe-de-echilibru*; în acest caz, este vorba de faptul ca T. Olah

https://biblioteca-digitala.ro

organizează materia sonoră în așa fel încât orice element „câștigat” nu se pierde, ci contribuie la expunerile ulterioare ale acesteia (materiei sonore), cum se va vedea în continuare.

- **auto-organizare** - *proces care reface ordinea internă în starea de non- echilibru*; lucrarea Spațiu și Ritm pornește de la ideea genezei. Tumultul inițial este exprimat prin tremolo de timpan, a cărui transformare în sunet apare treptat, prin apariția sunetelor la instrumentele de piei si lemn ca *singularități*. Apoi, în secțiunea a doua, cea dedicată instrumentelor de percuție acordabile, sunetul ritmizat devine melodie, iar tremoloul ritmic se reface ca sunet pregnant cu frecvență determinată.

ex.3 m. 50-51 cu auftakt la glockenspiel și campane

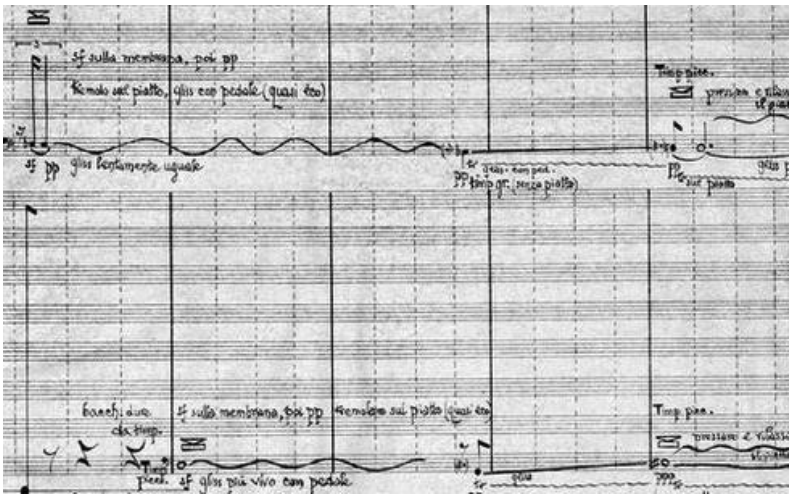


Următorul pas este reluarea tremolo-ului de la timpan, dar îmbogățit sonor prin adăugarea sonorității de piatti, așezat pe timpan, o inovație timbrală ce întărește ideea

https://biblioteca-digitala.ro

structurii variaționale a piesei: *refacerea ordinii inițiale*, dar cu o sonoritate înnoită.

ex 4 m 62-66



- **fluctuații** - *fenomene care apar în momentul în care sistemul trece printr- un punct de criză, când devine sensibil la influențele exterioare*; punctele nodale (de criză) ale lucrării sunt reprezentate aici de modificarea unui parametru. Cum deja am menționat, un exemplu ar putea fi „câștigul" sunetului cu frecvență determinată care influențează reapariția tremolo-ului. Apoi, juxtapunerea murmurului cu sunetele strict notate din punct de vedere ritmic reprezintă o noua dimensiune a piesei (m 61-74)
- **structuri disipative** - *sisteme termodinamice deschise, în non-echilibru, care fac schimb de substanță și energie cu mediul, ale căror comportament se face în salturi către stadii superioare de complexitate.* Structura variațională este extrem de precis descrisă de această definiție. Într-o temă cu variațiuni de tip clasic, conexiunile între idei nu se fac liniar, ci prin salturi. Principiile din variațiunea nr. 2 pot fi apoi duse mai departe în variațiunea nr. 5 șamd.

https://biblioteca-digitala.ro

Structurile disipative se referă aici la dispersia ideilor și evoluția lor aproximativ în zigzag. În Spațiu și Ritm variațiunile nu se bazează însă pe o tema propriu zisă. Elementele fundamentale de la care se pornește principiul varierii sunt cele care se regăsesc în toată creația lui T. Olah: alternanța notei lungi cu cele scurte și pauze, apoi regăsirea continuității.

- **săgeata timpului** - *concept derivat din proprietatea entropiei de a evolua monoton crescător*; lupta cu timpul a reprezentat pentu T. Olah imboldul intern pentru a compune pe de o parte și scopul final pe de alta. De aceea structurile sale sunt acumulative, dezvoltătoare, creează o nouă ordine a obiectelor și substanței sonore. Revenirile sunt supuse sentimentului, și nu schemei, și niciodată o structură nu va fi reluată identic, ci îmbogățită în evenimente. Lupta pentru a câștiga continuitatea (valorile mici, expuse mai întâi pe spații reduse, apoi din ce în ce mai extinse) este un alt argument în favoarea regăsirii în partitura a principiului prigoginian al săgeții timpului.

3.Timpul de tip bergsonian, supus simțirii, este dezvăluit de însuși compozitor prin declarația sa de mai sus, dar și aici: „ Spațiu și ritm este - oricât ar părea de paradoxal- o muzică lirică, cu instrumente de percuție, exprimând o ritmică interioară....ca a doinei, care aparent curge fără istov...ca timpul însuși”[5]. Durata bergsoniană, aici ritmul compoziției, reprezintă o percepție intimă, simultană a spațiu-timpului eterogen, cu augmentări și diminuări inegale, dependente de dramaturgia textului muzical olahian. Conștiința receptorului încearcă diverse provocari în stabilirea unor repere utile ascultării piesei. Aici intervin procesele ***memoriei*** și tipurile de memorie exploatate in acestă compoziție.

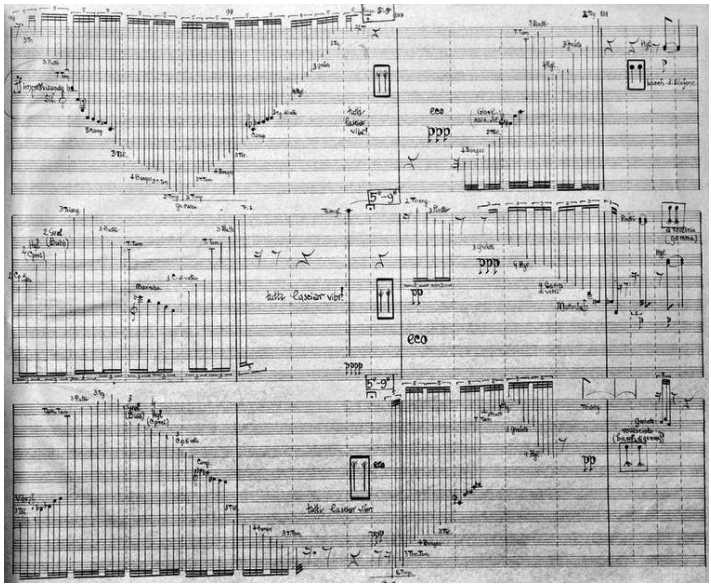
1. Memoria materiei constituie poate provocarea cea mai interesantă. Lucrarea operează cu elemente foarte simple: tremolo-ul, notele scurte (grupate pe spații mai mari sau mai mici) și pauza. Deoarece nu există o melodie care să poată fi reținută, o temă mai mult sau mai puțin cantabilă, ca în cazul sonatelor clasice, pentru receptor este dificil să discretizeze aceste elemente în desfășurarea

https://biblioteca-digitala.ro

sonoră. Ceea ce îl face să le remarce este permanenta variație timbrală și cucerirea, pe rând, a tuturor registrelor percuției, din grav până în acut, păstrând proporția între monotonie (reluări) și surpriză (varierea, timbrală și de registru) de care aminteam mai înainte.

2. *Memoria ideilor,* structura tare a compoziției, poate constitui element de reper doar pentru receptorul avizat. Complexitatea lucrării nu poate fi ușor diseminată în sala de concert. Dar pentru a putea face mesajul emoțional transmisibil, T. Olah se folosește de câștigul continuității, ce reprezintă un punct forte în care auditoriul se poate regăsi. Manipularea sentimentului continuității este, evident, spațio-temporală. Dar jonglarea cu așteptarea este un proces al memoriei, **nevoia** de „așezare" confortabilă în spații sonore mai extinse fiind un fenomen caracteristic oricărui tip de muzică. În m.98-101 putem observa un eșantion din acest procedeu: continuitatea de șaisprezecimi extinsă temporal și juxtapusă cu momentele de așteptare:

ex. 5.



Rezumând, Spațiu și Ritm este o lucrare ce ilustrează subtil conceptul de spațiu-timp și curbarea lui sub greutatea materiei. Modificările acestei dimensiuni sunt reliefate de

https://biblioteca-digitala.ro

sistemul variațional folosit în toți parametri muzicali: melodică, ritm, orchestrație (ce include și variatetea registrelor), nuanțe. Faptul că întotdeauna elementele prezentate sunt dezvoltate, duse mai departe până la recâștigarea continuității inițiale, indică creșterea entropiei și înscrierea lucrării în linia termodinamicii prigoginiene.

Dacă în Spațiu și Ritm T. Olah operează cu memoria ideilor și cu memoria materiei muzicale, în **Simfonia a III-a** se adaugă un al treilea tip de memorie, ***memoria culturală***. Lirismul acestei simfonii este absolut covârșitor, autorul menționând în numeroase ocazii latura ei „introspectivă și subtextul tragic care o străbate și se exteriorizează doar spre sfârșit”[6]. Un lirism lesne de perceput, prin referirea la textul beethovenian: partea întâi din sonata op. 27 nr. 2, a „Lunii”, exprimată prin subtitlul „Metamorfoze pe Sonata lunii” și prin *motto-ul* „Dacă treci râul Selenei”, text eminescian.

T. Olah a integrat în muzica sa coloana armonică beethoveniană, transfigurând-o, astfel că simfonia reprezintă o adevarată lecție de *metastilism,* un limbaj personal, viu, profund, care comentează partitura beethoveniană, reflectează asupra ei, pentru ca în final să o absoarbă și să o integreze în gîndirea proprie. Rezultatul nu este o pastișă postmodernă, cum din nefericire prea des se întâlnește în muzica zilelor noastre, și care ar fi constituit un veritabil regres al gândirii muzicale, ci o profundă sondare a capacității artei sunetelor de a opera cu elemente și structuri tari și de a le șlefui toate fațetele. Este o muzică serioasă, gravă, introspectivă prin problematicile pe care recitirea muzicii Sonatei Lunii le angrenează și le actualizează.

Nu vom insista asupra implicațiilor armonice ale textului beethovenian ce determină sentimentul de nostalgie și a analogiilor rezultate din acesta[7], dar vom menționa o soluție inedită a autorului menită să ajute ascultătorul în refacerea „punții” dintre cele doua epoci, clasică și contemporană: Simfonia lui T. Olah este o temă cu variațiuni, a cărei temă nu există explicit în partitură, ci doar în **memoria receptorului.** Acesta se regăsește în structura armonică a sonatei pentru pian, însă nu de o manieră confortabilă, ci este supus permanent unui efort de reconstrucție în interiorul său, până cand transformările lui T. Olah pun stăpânire pe întreg discursul și îl conduc spre zone emoționale diferite, adânci, captivante pentru cel ce audiază Simfonia. *Timpul prezent* se împarte pe

https://biblioteca-digitala.ro

rând în mai multe direcții, se **polifonizează** : cu ajutorul memoriei culturale, sonata Lunii rămâne prezentă în subsidiar, dar în același timp trăim intens prezentul simfoniei olahiene, compus la rândul său din mai multe timpuri ce comprimă, dilată, diminuează, augmentează și *discută* principiile beethoveniene.

> „Cheia de boltă a întregului demers o constituie „citirea" textului beethovenian într-un alt timp muzical, în care Olah se bazează pe intervertibilitatea timpului subiectiv, pe conexiunile născute de procesele memoriei, așa cum procedează într-o serie de alte lucrări (ciclurile Translații, Invocații, lucrările Perspective, Timpul memoriei, ciclul Rime pentru Revelația Timpului, simfonia corală Timpul cerbilor, ciclul Armonii etc.)"[8]

În final, putem concluziona că formele memoriei se întîlnesc într-un mod unic în artă în general și în arta sunetelor în particular. Polifonia afectelor, așa cum am denumit-o în cazul Sfântului Augustin se transformă într-o polifonie de timpuri și apoi într-o foarte precisă ***polifonie de memorii***, deoarece niciodată un tip de memorie nu poate acționa solitar. Se creează astfel o multitudine de planuri, relevate cu ajutorul simțurilor ce decantează pregnanțele, ierarhizează elementele muzicale și le transportă în memorie, prin formele ei, pentru ca apoi contextul cultural în care ființează receptorul, împreună cu bagajul său emoțional, să decidă ce anume rămâne din sentimentul, ideea și tehnica operei audiate.

N.A. Studiul de față este desprins din teza de doctorat „Funcția memoriei în compunerea timpului muzical" susținută public în decembrie 2011 la UNMB, și care poate fi consultată în biblioteca Universității Naționale de Muzică pentru aprofundarea tematicii abordate.

https://biblioteca-digitala.ro

Note bibliografice:

I.1.Filosofia și psihologia europeană, o perspectivă istorică

1. *Cogito ergo sum.*

2. Compozitorul Tiberiu Olah considera că memoria „*oprește timpul și îl suprapune în straturi"*(Tiberiu Olah, *Restituiri*, Editura Muzicală, 2008, p 204)

3. Marilena Vlad și Adrian Sandu (ed.) *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*; Actele colocviului Societăţii Române de Fenomenologie „Memorie şi temporalitate" 19-21 septembrie 2005, Editura Zeta Books, 2007, p 7

4. Hesiod, *Theogonia*

5.Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, trad. Zoe Petre şi Andrei Niculescu, pag. 138

6. Thales nu descoperise principiul unic, dar afirmațiile sale conduc spre acesta. Termenul de *arche* pentru denumirea principiului explicativ al intregii existenţe a fost introdus de Anaximandros din Milet, discipolul lui Thales , și ulterior transformat în *apeiron,* primul termen al limbajului filosofic occidental: "Începutul lucrurilor este *apeiron*-ul...De acolo de unde se produce naşterea lucrurilor, tot de acolo vine şi pieirea, potrivit cu necesitatea, căci ele trebuie să dea socoteală unele altora pentru nedreptatea făcută, potrivit cu rânduiala timpului. " (Gheorghe Vlăduţescu, Ion Bănşoiu, *Filosofia greacă în texte alese,* Editura Punct, Bucureşti, 2002, pag. 15-17). Astfel, Anaximandros enunța germenii dialecticii europene.

7. Ion Banu, *Filosofia greacă până la Platon*, Ed.Științifică și Enciclopedică, 1979, vol. 2, p 15

8. Concepția modernă nu mai poate despărți timpul de memorie în teoretizări.

9. Poate părea paradoxal, pentru că nu a dorit să își consemneze în scris propriile idei.

10. Romulus Chiriță, *Prelegeri de istoria filosofiei antice grecești*, curs, Univ. Transilvania din Brașov, Brașov, 2007, p 49

11. Vom vedea că acest efort de rememorare, de reamintire a unor cunoștințe primordiale reprezintă nu doar o modalitate de afla, de a cunoaște cu ajutorul logicii, dar și o esențializare incipientă a mecanismului procesului de creație, proces în *timpul* căruia autorul se conectează cu ceea ce știe , cu ce a aflat prin revelație sau intuiție.

12. Dialoguri de tinereţe: *Hippias minor, Alcibiade, Apărarea lui Socrate, Entyphron,Criton, Hippias major, Charmides, Lahes, Lysis, Protagoras, Gorgias, Menon;* dialoguri de maturitate: *Banchetul (Symposion), Phaidon, Phaidros, Republica (Statul), Ion, Menexenos, Euthydemos, Cratylos;* dialoguri de bătrâneţe: *Parmenides, Theaitetos, Sofistul, Politicul, Philebos, Timaios, Critias, Legile.*

13. ,,o lume transcendentă (plasată dincolo – dar în sens ontologic, nu topologic – de lumea reală; fiind ideale, componentele acestei lumi nu au deci o localizare spaţio-temporală), care ar conţine prototipurile ideale, perfecte, absolute, imuabile ale tuturor lucrurilor. În această lume ar exista prototipurile spirituale ale tuturor lucrurilor, proprietăţilor şi relaţiilor. Lumea Ideilor este concepută de Platon în manieră eleată, adică aşa cum Parmenides din Elea a conceput fiinţa, cu deosebirea că, dacă fiinţa lui Parmenides era unică, Ideile platoniciene sunt multiple, existând atâtea idei câte

https://biblioteca-digitala.ro

categorii de lucruri, de însuşiri şi de relaţii există". (Romulus Chiriță, *Prelegeri de istoria filosofiei antice grecești*, curs, Univ. Transilvania din Brașov, Brașov, 2007, p.53)

14. Marilena Vlad & Adrian Sandu (ed.), *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*; Actele colocviului Societăţii Române de Fenomenologie „Memorie şi temporalitate" 19-21 septembrie 2005, Ed. Zeta Books, 2007, p.8

15. Marilena Vlad , Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice în *Op.cit.* p.14

16. *Cf.* Platon, *Phaidon*, trad. Petru Creţia, Humanitas, 1994, citat de M. Vlad în *Op.cit.* Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice p.16

17. ,,reamintirea apare atunci când sufletul, după ce a pierdut memoria unei senzaţii sau a unei cunoştinţe, o recuperează singur, prin sine însuşi" (*Philebos*, 34b) (M. Vlad în Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice , în *Op.cit.* p.17)

18. M. Vlad , *Op.cit.* Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice p 17

19. Platon, *Phaidon*, în *Opere Complete, vol. II ,* Ed. Humanitas, București, 2001, p 174

20. M. Vlad , *Op.cit.* Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice p.22

21. *Ibidem* , p.24

22. *Ibidem*, p.25

23. Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, p 147

24. „De pildă, a face o sferă de aramă însea mnă a face din cutare lucru , care e arama, cutare alt lucru, care e sfera" (Aristotel, *Metafizica*, 1033a)

25. „Forma sau oricare ar fi numele ce trebuie să dăm figurii realizate în materia sensibilă nu e supusaă devenirii, nici nu se naște, ca și în cazul esenței, căci ea, adică forma, e ceea ce ia naștere în alt lucru, datorită naturii sau meșteșugului, sau altei putințe." (Aristotel, *Metafizica*, 1033a)

26. Această doctrină poartă numele de hilemorfism.

27. *de Sensu et Senibilibus,de Somno et Vigilia, de Insomniis, de Divinatione per Somnum, de Longitudine et Brevitate Vitae, de Juventute et Senectute, de Vita et Morte, de Respiratione.*

28. Aristotel, *Parva naturalia*, ed. Ştiinţifică, Cluj, 1972, pag 50

29. Aristotel, *Parva naturalia*, ed. Ştiinţifică, Cluj, 1972, p 50

30. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oublie,*Édition du Seuil, Paris, 2000, p 6

31. Aristotel, *Parva naturalia*, ed. Ştiinţifică, Cluj, 1972, p 54

32. La Aristotel toate fenomenele gândirii se petrec în suflet

33. Adrian Sandu, „Sintaxa memoriei şi reminiscenţei . O lectură aristotelică" , *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida,* Ed. Zeta Books, 2007, p 35

34. „ceea ce numim suflet este memoria" Sf. Augustin, *Confesiuni,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2005

https://biblioteca-digitala.ro

35. Jeffrey Andrew Barash,, *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida,* Heidegger și metafizica memoriei, Ed. Zeta Books, 2007, p 64 - 65
36. Sf. Augustin, *Confesiuni,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998 pp 341, 342
37. *Ibidem* p 363
38. *Ibidem* p 342
39. Sf. Augustin, *Confesiuni,* ed. Humanitas, Bucureşti, 1998 p 342
40. *Ibidem* p 359
41. autorul celebrului dicton *Memoria este trezorierul și gardianul tuturor lucrurilor.*
42. Tullius Cicero, citat de F Yates , *Op.Cit,* prudența este formată din memorie, inteligență și providență.
43. Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus
44. Frances Yeats, *The Art of memory*, London ; New York : Routledge, 1999.
45. http://www.josephkenny.joyeurs.com/CDtexts/DeMemoriaReminsc.htm, accesat la 20.07.2011. Comentariul este tradus în limba engleză de Robert Pasnau.
46.„Arta memoriei este o tehnică de manipulare a fantasmelor , care se bazează pe principiul aristotelic al precedenţei absolute a fantasmei asupra cuvîntului şi al es enţei fantastice a intelectului", *Cf*. Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere.1484,*ed Polirom, Iași, 2003, cap.2. partea a doua „Arta memoriei" p .62
47. I.P. Culianu, *Op.Cit*., p62-69
48. În toate scrierile sale Toma d'Aquino se referă la Aristotel denumindu-l „*Filosoful*"
49. „Este evident din cele de mai sus cărei părți din suflet îi aparține memoria, fiind aceeași de care aparține si fantezia. Și acele lucruri sunt memorabile *per se* când aparțin de fantezie, mai bine spus, de „*sensibilia"*(ceea ce este simțit, n.n). Însa cele aparținând de "intelligibilia" (cele care sunt gândite, intelectul, n.n.) sunt memorabile doar accidental/întamplator, pentru ca nu pot fi înțelese de om fără o fantasmă/iluzie (alaturi, adică, n.n.). Și prin urmare se întâmplă că ne amintim mai greu acele lucruri care sunt de o importanță subtilă și spirituală; și ne amintim mult mai ușor acele lucruri care sunt (mari) evidente și sensibile. Și dacă dorim să ne amintim noțiuni inteligibile mult mai ușor, atunci trebuie să le conectăm cu un oarecare gen de fantasme, așa cum Tullius ne învață în Retorica sa". Toma d'Aquino, comentariu la De memoria et Reminiscentia, citat de F. Yeats, *Op Cit*, p71.
50. Nu a fost încă tradus în limba română. Pentru teza de față am consultat *The Project Gutenberg EBook of Summa Theologica, Part II-II (Secunda Secundae)*,Release Date: July 4, 2006 [EBook #18755].
51. În traducere proprie.
52. *Gabriela Blebea-Nicolae, Despre virtutea prudenței,* în Studii tomiste I (2001) , În căutarea antropologiei în gândirea creştină a Răsăritului şi a Apusului. Rolul lui Toma de Aquino, Ed. Sapientia, Iași, 2001
53. „Imaginile alese de arta oratorică romana pentru calitațile lor în memorare au fost preschimbate de cucernicia medievală în similitudini corporale ale intențiilor subtile și spirituale" (t.n), F. Yates, *Op. cit*, p 76

https://biblioteca-digitala.ro

54. Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory,* Continuum International Publishing Group, London-New York 2006, p 22

55. „De obicei umplu locul memoriei cu imaginile unor femei frumoase, care îmi excită memoria, și credeți-mă, cînd folosesc femeile frumoase ca imagini ale memoriei, îmi este mult mai ușor să aranjez si repet noțiunile pe care le-am repartizat acelor locuri" (t.n).

56. Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory* ,Continuum International Publishing Group, London-New York *2006*

57. Aici vom vedea sferele elementelor, ale planetelor, a stelelor fixe, iar deasupra lor sferele cereşti şi cele ale celor nouă cete îngereşti. Ce trebuie să ne amintim cu privire la această ordine cosmică? Putem vedea marcate pe partea inferioară a diagramei literele "L. PA; PL, PVR, IN" .Acestea reprezintă locurile Paradisului, ale Paradisului terestru, Purgatoriului, şi Iadului. În opinia lui Romberch amintirea acestori de locuri ţine de memoria artificială. El le numeşte „locuri imaginare", sau tărâmuri (ficta loca). Pentru lucrurile invizibile ale Paradisului, vom forma locuri în memorie în care vom pune corurile îngerilor și „scaunele" bincuvântaților, Patriarhi, Profeţi, Apostoli, Martiri. Acelaşi lucru se va face pentru Purgatoriu şi Iad, care sunt „locurile comune" sau incluziunii excesive de locuri, care vor fi ordonate în mai multe locuri particulare, ce vor fi amintite conform inscripțiilor de pe ele. Lăcaşurile Iadului care conţin imaginile de păcătoşilor pedepsiţi în conformitate cu natura păcatelor lor, (vor fi memorate, n. n.) după cum se explică în incripțiile memorate. (t.n). F Yates, *Op. Cit*, p 115.

I.1.3 Memoria filosofilor moderni și contemporani

1. Gerard Butler, *Music and Memory in Johannes Romberch's "Congestorium" (1520),* în Musica Disciplina, Vol. 32 (1978), American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, GmbH, pp. 73-85, http://www.jstor.org/stable/20532206 accesat la 16.08.2011

2. Constantin Stoenescu, „Problema irealității timpului la McTaggart și posibilitatea unei soluții din partea epistemologiei empiriste" în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p.122

3. *Ibidem,* p.123

4. *Ibidem,* p.122

5. *Ibidem,* p 124

6. *Ibidem,* p 125

7. *Ibidem,* p 126

8. C-tin Stoenescu, *Op. Cit,* p.129

9. Angela Zabilică, „Cum accedem la fluxul absolut al conştiinţei ? Rolul retenţiei în fenomenologia husserliană a conştiinţei intime a timpului" *în Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p.130-131

10. Dar și Bergson atinge această problematică în Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței, 1889

https://biblioteca-digitala.ro

11. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins,* 1928.
12. Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 135
13. *Ibidem,* p 139
14. citat de A. Zabilica, în *Op. cit.,* p 140, note de subsol
15. Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 142
16. E. Husserl citat de Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 142
17. Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 145
18. Adrian Niță, „Structura timpului la Merleau -Ponty," în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p. 181
19. M. Meleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, ed. Aion, Oradea, 1999, p. 491
20. *Ibidem*, p173
21. *Ibidem*, p. 188.
22. *Cf.* M. Heidegger, *Parmenide*, trad. rom. B. Mincă şi S . Lavric, Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 60, citat de Paul Marinescu, „Conjugările lizibilului, memorie și traducerei*,* în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p 203
23. Paul Marinescu, „Conjugările lizibilului, memorie și traducerei*,* în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p 204
24. P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Gallimard, Paris, 2005.p179-180, *apud* P. Marinescu, *Op.cit*, p 207
25. P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000 (*Memoria,istoria, uitarea*, ed. Amarcord, trad. rom. I. Gyurcsik şi M. Gyurcsik, Timişoara, 2001)
26. *Cf.* P. Ricœur, *Despre traducere*, *op. cit.*,p. 74
27. *Ibidem*, p.21
28. Teodora Pavel, Despre Timp, memorie și scriere în Circumfesiunea lui J. Derrida, *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007
29. J. Derrida, *apud* T. Pavel în *Op. Ci*t. p 227
30. *Ibidem*, p 228
31. *Ibidem*, p 230
32. T. Pavel. *Op. cit.*, p 231
33. J. Derrida, *apud* T. Pavel. *Op cit*, p.231
34. *Ibidem*, p236

I.2.Memoria în contemporaneitate - noțiuni de psihologie

35. Mielu Zlate, Psihologia mecanismelor cognitive, ed Polirom, Iași, 1999, p.348
36. *Ibidem*, p.350
37. *Ibidem*, p.351
38. *Ibidem*, p.356
39. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
40. Mielu Zlate, *Op.Cit*., p.356
41. Mielu Zlate, Psihologia mecanismelor cognitive, ed Polirom, Iași, 1999, p.366
42. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
43. Mielu Zlate, *Op.Cit*., p.370

https://biblioteca-digitala.ro

44. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
45. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
46. „Marigold Linton (1982 ; 1986), înregistrând timp de 6 ani cel puţin două evenimente care i s-au întâmplat în fiecare zi , a ajuns la concluzia că numai *5%* din evenimentele de viaţă erau pierdute în fiecare an (ea își testa memoria o dată pe lună, urmărind o scurtă descriere a evenimentului, după care decidea dacă îl putea recunoaște și localiza, data)".Cf. Mielu Zlate, *Op. Cit,*, p 389
47. Mielu Zlate, *Op. Cit,*, p 393
48. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
49. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
50. Brown (1958) în Marea Britanie şi Peterson & Peterson (1959), cf Mielu Zlate, *Op.Cit*., p. 418
51. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
52. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
53. Ibidem
54. *Din cuvantul participantilor la Adunarea Generala a compozitorilor si muzicologilor din anul 1968, Revista Muzica, nr 1/1969*, p.35-36. De mentionat ca intregul discurs al lui Tiberiu Olah reuşeşte cu subtilitate sa prezinte "cosmetizat" atât probleme grave ale compozitorilor vremii, cât si idei proprii despre creaţie si rolul său, deşi la o citire superficială textul pare subordonat cerinţelor politice ale epocii.
55. Octavian Nemescu, „Comunicare si recepţie muzicală," studiu publicat în volumul *Arta modernă şi problemele percepţiei artistice* , Ed. Meridiane, Bucuresti, 1986, p 205

II. Memoria culturală în recompunerea timpului muzical

1. Am explicat anterior ce înseamnă pasul spiralei
2. Octavian Nemescu, *Postmodernismul și influențele lui asupra creației lui Tiberiu Olah*, Tiberiu Olah și multipelele fațete ale postmodernismului, Ed. Muzicală, București, 2008, p 67
3. Libretul a fost inspirat de piesa lui Alfred Jarry din anul 1896, *Ubu Roi,* precursoare a teatrului absurdului și suprarealismului.
4. Octavian Nemescu, *Postmodernismul și influențele lui asupra creației lui Tiberiu Olah*, Tiberiu Olah și multipelele fațete ale postmodernismului, Ed. Muzicală, București, 2008, p 68
5. Compozitoarea a declarat într-un interviu radiodifuzat în data de 17.09 2011, România Muzical, că „Ceasuri" este un studiu despre timpul muzical.
6. Nu este vorba de cadențele tonale, ci de principiul existenței acestora într-un fel sau altul în muzică.
7. Noțiunile citate sunt desprinse în primul rând din discuțiile private cu prof. dr O. Nemescu de-a lungul timpului și puse în cuvinte la http://nemescu.ro/ro/biografie.php, ultima accesare la 24.08.2011
8la pag. 10 a partiturii

https://biblioteca-digitala.ro

II.2. Timp și memorie în compoziția românească a ultimei jumătăți de secol

1. Amintim doar cele mai recente teze de doctorat dedicate lui A. Stroe : Octavia Dinulescu, *Aurel Stroe -Elemente de originalitate -O perspectivă de ansamblu asupra creaţiei,* București, 2010 și Ana Szilagyi, Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie Orestes (Incomensurabilitatea în muzica lui Aurel Stroe, cu referire la opera trilogie Orestia), Viena, 2011. Încă se lasă așteptată o teză de doctorat despre Tiberiu Olah.

2. Olguța Lupu, editor, *Tiberiu Olah, Restituiri*, ed. Muzicală, București, 2008, p 174

3. *Tiberiu Olah, Restituiri*, ed. Muzicală, București, 2008, p 246

4. Glossarul de termeni preluat din: Octavia -Anahid Dinulescu- Teză de doctorat, *Aurel Stroe-Elemente de originalitate -O perspectivă de ansamblu asupra creaţiei,* București, 2010, p 81

5. *Tiberiu Olah, Restituiri*, Ed. Muzicală, București, 2008, p 203

6. *Tiberiu Olah, Restituiri*, Ed. Muzicală, București, 2008, p 265

7. Deoarece au fost extrem de minuțios descrise de Olguța Lupu în studiul său *Conexiuni în Simfonia a III-a de Tiberiu Olah*, prezentat în cadrul simpozionului „Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului", mai 2008 și publicat în *Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului*, ed. Muzicală, București, 2008

8. Olguța Lupu, „Conexiuni în Simfonia a III-a de Tiberiu Olah" *, Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului,* Ed. Muzicală, București, 2008, p 116

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

ASPECTE ALE SPECTROMORFIEI MUZICALE[1]
(I)

Teodor Ţuţuianu

Timpul oferă cercetătorului şansa de a accepta sau a refuza un prezent „invadat" de informaţia deja consacrată, un *prezent absent*, depersonalizat, ocupat de fost-prezentul altora. Sau, de a opta şi de a da curs unei stări, într-un prezent propriu, continuu, în care asculţi şi accepţi timpul cu ale sale oferte-idei, în care *timpul* este ideea însăşi. Un prezent perpetuu al unui timp ce-şi bucheteză aflarea inedită prin cercetare, în care „dai curs *timpului*" de a-şi exprima ideea printr-un prezent personalizat, inedit, scrutător în aflarea/găsirea ideei prin inventivitate sau/şi conectivitate, de a-şi fiinţa propriul conţinut, cu toată încărcătura sa ruptă din Tot,

Cercetătorul decide. El optează pentru tipul de cercetare abordată, cea care îl reprezintă şi defineşte timpul aferent acesteia. Un timp care se delimitează printr-un prezent extins, de orientare distinctă, alocat obiectivului asumat sub trei aspecte: ***prezentul de substituţie***, *prezentul de corelativitate*, *prezentul de inventivitate*. Sunt cote procentuale determinative, adecvate vectorului de cercetare prin trei abordări distincte: a) *citatul îngheţat* – informaţia repetată, conformă cu originalul, sau cu unele modificări nesemnificative (reflexia citatului); b) *citatul explicitat-de conexitate* – cultivarea potenţialului

[1] Sunt idei enunţate şi reedificate, culese şi revalorificate din (şi prin) incursiunile analitice şi înscrisurile proprii privitoare la aspecte ale spectrului parametric muzical, la spectromorfii în partituri muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

intrinsec, *de reflecţie,* şi de muabilitate vectorială, de conectivitate, *de refracţie* (reflecţia/refracţia citatului); c) *ideea* (*co)reformatoare* – inventivitatea, ideea inedită aferentă obiectivului asumat, ca posibil viitor citat. Prin urmare, relevanţa abordării şi vectorul asumat sunt determinate şi definibile prin trei opţiuni: 1) **informaţia-reflexie; 2) informaţia-refracţie/reflecţie; 3) inventivitatea.**

Putinţa fiecăruia renaşte sau sucombă, după oferta aleasă. Eşti original sau copie. Ai, ca dar, un câmp generos în culturi posibile de sondări şi percepţii, un univers cuprinzător în pătrunderi şi iscodiri pentru decriptarea procesului de organizare subtilă, dincolo de ordine şi haos, de formatarea comunicării geometrice sau de fineţe, în găsirea edictului de aflare intimă, de claritate interioară, de la exprimabilul lui ***de aici până acolo*****,** la inexprimabilul ce aparţine lui ***dincolo***.

Neputinţa ne pândeşte la tot pasul. Prin comoditatea preluării, prin emblematicul biologic în a nu acoperi întregul univers al putinţei. Dar, prin înteţirea atenţiei şi relevanţa pasiunii se elimină ignoranţa condiţionării, a neputinţei sau a indolenţei prin respingerea „aflării" încă neconsacrată. Cultivarea şi valorificarea „descoperirii", nedependentă de informaţia impusă, implică aflarea disciplinată şi orientată prin creaţie, *creaţia în cercetare*. Este *Ineditul* ce ne propulsează spre universul aflării prin ***ceea ce a fost*****,** în ***ceea ce este*****,** spre ***ceea ce va fi*****.**

Se urmăreşte mobilizarea unui arsenal analitic „deschis", pornind de la recuzarea *punctului*, a lui *„Asta-i tot. Urmează altceva."*, cu determinări prioritare nu numai asupra lui *astfel* şi monopolizarea acestuia ca lider necontestat. Nu totul se rezumă şi se încheie *ast-*fel, ci se angajează frontal *alt*-felul, partenerul (ignorat) complementar, şi instaurarea acestuia ca alternativă a primului, operându-se o coabitare a celor doi, *ast-şi alt-*, ca stop-cadre efemere, în rulaj continuu, pe ruta efluxului concreţionar al *pluri*-felului.

Incursiunile de decodare a morfofoniei în coabitări consfinţite muzical se făptuiesc şi se tranşează prin abordări elective, în sisteme referenţiale proprii, intime fiecăruia. Însă,

https://biblioteca-digitala.ro

evidenţa ascendenţei, care talonează elecţiunea, se poate implica prin „scena culiselor de referinţă”, generând abordări tributare unui ansamblu de condiţionări, patronate de timp şi minte, ce impun conformismul, constrângerea, şi, evident, poate demonetiza prezentul propriu prin invazii ale ex-prezentului pe timpul acestuia.

Cercetătorul are în evidenţă cele trei aspecte de abordare a unui text muzical – informaţia-reflexie, informaţia-refracţie/reflecţie, inventivitatea –, care, de fapt, se rezumă la două forme de relevanţă distinctă: *referinţa şi ineditul.* Referinţa, ca opţiune pentru informaţia de tip reflexie şi/sau refracţie/reflecţie, iar ineditul, pentru ideea originală, inventivitatea.

Evident, angajamentul şi opţiunea pot fi prestabilite, prin aderare la una din cele două forme, sau la ambele, prin coabitare, împletire, asimilare, dar şi prin liberul arbitru, selector tributar al textului muzical, cel care induce starea şi forma de selecţie a spectrului analitic, fără opţiuni de încadrare în clişee prestabilite şi certificate istoric.

Oaza de focalizări analitice excede, printr-un influx permanent de elecţii pluriparametrice – ca aluat formator, co-partener al *referinţei* –, într-un univers *pluri-fel*-ic de trasee segmentale ce se compun, pornind de la detaliul singularităţii, în complexe edificii de „imagini subtile” sonore, parcelate distinct atât în corespondenţe echivalent-terminale cât şi în dispuneri complementare de susţinere a cursivului, dislocate temporal, deduse din mozaicul interferenţelor şi al modulaţiei intraparametrice.

Fiinţarea unei entităţi se manifestă la nivelul a două standarde percepţionale elementare: principalul, focalizatul, activul, explicitul, cel ce se exprimă prin curenţi (in)formaţionali direct, la obiect şi prezent prin „punct ochit, punct lovit”, şi însoţitorul acestuia, pasivul din culisele „atentului”, secundarul, latentul care „pândeşte” permanent clipa prielnică, optimă, a unui stimul contextual pentru a se manifesta şi a se explicita, pentru a deturna percepţia principală către sine.

O pătrundere în profundul stărilor ce guvernează atitudinea observatorului faţă de observat, prin alt-feluri ce

https://biblioteca-digitala.ro

primenesc ast-felul – aşa cum s-a menţionat –, unde fiecare altfel îşi declină (ulterior) ipostazele în astfel, debarcat, la rându-i, de altfel-uri izvorâte din magma pluri-felului, incită la o redefinire, la o reevaluare şi la o reaşezare a poziţionărilor potenţialului elaboranţilor conceptuali pe o scală valorică variabilă, într-o permanentă mişcare şi redistribuire a unei ierarhii efemere ce cotează un laborator al pendulelor interparametrice ale căror funcţionalităţi joncţionale sedimentează sau topesc straturi şi încolonări porţionate divers.

Spectromorfia implică atât o colectare a arsenalului analitic şi o distribuţie a mozaicului componenţial în eşantioane simple, de particularizări specifice sau conective, inter-segmentale şi procedurale etero-parametrice, cât şi o ordonare piramidică a materiei sonore „amorfe", activată prin insuflare şi culeasă pentru fiinţare în forme şi clişee ce-şi poartă entitatea cu nume proprii muzicale.

Osatura spectromorfică porneşte de la starea „îngheţată" a materiei sonore, nedevelopată printr-o recunoaştere a potenţialului său de travaliu, flexionar sau repetitiv. Este o formă spectrală a unui ansamblu de „construenţi minimali", un rezervor modular unde fiecare pion parametric îşi conservă valenţele, latente, în aşteptarea unei „nominalizări" în vederea activării sale, funcţionale în fiinţarea unui corpus muzical. Iată un prim stadiu al spectromorfiei muzicale, o angajare locativă în „inventarierea" a ceea ce sălăsluieşte, în stare încă nemanifestată, în „primatul" celularului sonor, ca modul parametric în stare latentă.

Rezervorul modular cuprinde o gamă parametrică variată ce porneşte de la o matrice elementară, de bază, a cărei formulare configuraţională fixă, minimală, intrinsecă, reprezintă „marfa" de sprijin a unei alte categorii modulare care, împreună cu aceasta, în simbioză organică, declanşează alte stări pe scala funcţionalizării modulare.

Prin „deconservare" şi activare, modulul parametric îşi valorifică potenţialul printr-un travaliu al exprimărilor ce fiinţează întruparea în spectrul formal al pluri-segmentalului, ale cărui delimitări şi distincţii evidente pălesc sau „mişună" prin labirintul plurifelului articular.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca urmare, o spectromorfie muzicală poate fi accesată prin câteva orientări de relevanţă spectralo-analitică: modularul parametric, arsenalul de activare, activarea parametrică, întruparea spectrului (inter)parametric.

Filiera modulară se afirmă printr-un evantai eşantional variat – de abstrageri ale detaliului ca unitate primar-entitară în conceperea trupului „morfic" –, prin relevări mai extinse sau, după caz, mai concentrate ori „punctate", uneori în clipuri sau nominalizări însumate în coloane tipologice de profil.

Spectrul camposului modular – un arman de culturi şi „provizii" de unităţi sau formanţi minimali sau mai complecşi –, dominat prin certificări impuse de timp, de evidenţa percepţiei şi de „legatul" confirmărilor, se remarcă, primar, printr-un ansamblu parametric al cărui referenţial, majoritar consacrat, face trimitere la eşarfele de profil melodic, ritmic, metric, armonic, polifonic etc., sau orientate către cele de natură tensională (stabilitate-instabilitate), articulară, ambitus ş.a.

Se pot enumera o serie de eşantioane modulare melodice, la nivelul celor elementare – de două, trei, patru sunete – sau „revizuite", prin supradimensionări ce dau curs unor prezenţe mai "împlinite" ca manifestări, unde se „implică" tipare configuraţionale care impun o reorientare a „aprecierilor" modulare.

În privinţa parametrului ce „măsoară şi cântăreşte" timpul fiecărui impuls sonor, punctual sau în coabitări reciproc acceptate, se remarcă o serie de „subsoluri" modulare, veritabile „cărămizi" ritmice prin clasele ce inventariază totalul (posibil) formulelor ce se „produc" – în gama variată a dispunerilor porţionale – pe scena timpului metric. Pornind de la impulsul primar, explicitat sau vid, declinat prin prezenţe singulare sau plurale în module ritmice simple, mai complexe, motivice etc., prin creşteri densionale superpozabile sau juxtapuneri conjunctive ori detaşate, observaţia ritmică atinge talia reţelelor ce vieţuiesc, prin timpul rezervat fiecărui participant, întregul ca entiate aleasă.

Modularul ce întreţine recolta activărilor parametrice prin lăcaşuri ce oferă o gamă diversă de spaţii veriticale exprimărilor sonore, cu diferite distincţii de apartenenţă conjunctural-

https://biblioteca-digitala.ro

prestabilită, are în evidenţa sa, de pildă, în sistemul tonal – prin dimensionare şi densitate a stabilităţii sau a fluctuaţiei, ca paşi funcţionali şi, în extensii locatare, ca paşi tonali –, unităţi minimale şi construenţi ai unui reţetar armonic valorificat la nivelul compartimentării funcţionale şi, respectiv, tonale, de unde porneşte aluatul formatărilor secţional-zonale prin reţele şi grile susţinute de prezenţa unor confirmanţi (de orientare tonală).

Sfera mobilităţilor funcţional-tonale include o serie de „manevre" conjuncturale, precum persuasivul iteraţiei de recuperare a unei informaţii neîntregite prin impunere în timp, cum ar fi, bunăoară, secvenţa, ca afirmare şi confirmare a unui model „neputincios", sau „neînţeles", prin propria-i „statură" dimensional-temporală ori complexitate configuraţională. Este *timpul-blanc*, extensiv (timpul prezentului depăşeşte pe cel consumat prin exprimare concisă, unicală) sau de aşteptare (vremea noului venit încă neinstalată). Astfel, sunt vizate excursuri de profil repetitiv, ca module secvenţioale ale căror alonje sunt într-o permanentă „redescoperire" pe un câmp al instabilităţilor funcţional-tonale (şi nu numai) ce activează „rigiditatea stărilor amorfe" de tip mono-enunţiativ.

Ipostaze modulare se întâlnesc pertutindeni, ca unităţi parametrice al căror destin este tributar unui „ales al vremii" ce-şi revendică valenţele originare în forme şi clişee cu profil orientat către „cerutul" lăcaşului, ca porţie din timpul particularizat rânduit cu influxuri hertziene (muzicale). Este un potenţial, relevat prin manifestare, unde, virtual, „oricine şi orice e un original" dacă se naşte prin a fi „întâi"-ul care, apoi, se regăseşte prin putinţe proprii exprimate în stări ce-şi retrăiesc plenar şi variat ascendenţa prin modularul flexionar al transfigurărilor melodice, ritmice, armonice etc. Iar ca stări pre-formatoare, „facerea" acumulativă reprezintă unda generativă a clişelului, cu potenţial marcat în valorificări ulterioare.

Clasele modulare sunt consemnabile la nivelul oricărei focalizări parametrice, pornind de la minimalul „amorf" către activarea contextuală până la împlinirea întregului, ca întrupare a elaboranţilor spectrali, prin segmentalul micro/macrostructural şi articulaţiile de „convenienţă" formală.

https://biblioteca-digitala.ro

Arsenalul de activare modulară, activarea parametrică, întruparea spectrului (inter)parametric – unda generatoare şi de fiinţare în creaţie şi cercetare –, explorarea, cultivarea şi valorificarea pontenţialului aferent fiecărui aspect de relevanţă spectrală implică o optică elastică, mobilă, în a accepta şi defini ***sunetul*** prin opulenţa exprimărilor sale singulare sau interconective, o abordare poli-vectorială a fenomenului muzical cu efect direct asupra depersonalizării schemei unice.

Angajamentul analitic, de tip spectromorfic, cuprinde o gamă destul de stufoasă în abordarea – detaşată de „certificatul timpului" – şi promovarea unei „disecţii" a întregului, unde modularul, cu al său inventar mobilizat, se activează în diferite opuri, ca elaboranţi şi constituenţi, la cotele dictate de selecţia "elanului porţional" în creaţie şi cercetare.

Referinţa şi *ineditul* pot fi stări ale (petrecerii) timpului în creaţie-cercetare – stări ale *implicatului* în creaţie-cercetare ca „găsitor" şi formator concepţional şi conceptual prin explorări determinative în magma fertilă a corpusului modular parametric potenţat cu suflu entitar de formă muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte şi documente (XXI)
Fondul Ionel Perlea

(II)

Viorel COSMA

Dacă serialul de scrisori Ionel Perlea / Nicolae Lubomirov din prima parte de documente, publicate în ultimul număr al revistei *Muzica*, nr. 3/2012, se referea la angajamentul dirijorului cu Teatrul *Scala* din Milano şi contractele de concerte şi spectacole în Italia, care l-au decis să nu se mai reîntoarcă în România după 1945, în schimb actualul set de scrisori se axează pe activitatea artistică în S.U.A. (1950) şi hotărârea de a se stabili definitiv peste Ocean, până la sfârşitul vieţii.

Două epistole ale lui Ionel Perlea şi una a soţiei, Lisette Perlea (1949), marchează ultimele evenimente ale familiei dirijorului în Europa, înaintea mutării în S.U.A. Este un moment greu al carierei muzicianului, mai ales că perspectiva revenirii în patrie se îndepărta foarte mult, fapt care – sufleteşte – îl marca vizibil, simţind despărţirea de prietenii din România drept o lovitură ireparabilă. Chiar şi relaţiile prin corespondenţă se vor rări, ruptura fiind – practic – inevitabilă pe termen îndelungat. „Vei înţelege prea bine – îi scria prietenului Nicolae Lubomirov în 1949 – că gândul meu este în continuu cu voi toţi, pe cari nu v-am văzut de atâta vreme şi cu care aş vrea să împart, ca pe vremuri, bucurii şi necazuri... Crede-mă, că cu toate satisfacţiile imense ce le am de când fac carieră internaţională, totuşi sufletul meu este greu încercat. E suficient să fiu o clipă singur

https://biblioteca-digitala.ro

cu gândurile mele, care fug spre cei ce suferă în lumea asta chinuită." Aceleaşi sentimente apăsătoare de despărţire îi exprimă şi Lisette Perlea, rămasă singură la Milano (în aşteptarea definitivei plecări din Europa, după aranjarea locuinţei la New York): „Ce dor mi-e de tot ce vă înconjoară! Mă rup de dor!"

Între anii 1949 – 1965 există o pauză de corespondenţă între cei doi interlocutori. Pentru Ionel Perlea, timpul tăcerii pare de nesuportat. „Sper că-mi vei scrie câteva rânduri despre tine. Pe urmă, ce face muzica la Bucureşti?... La mine situaţia este mai gravă – îi scria în 1965. Dirijatul îl fac cu o mână, pentru că dreapta este paralizată. D-zeu a vrut aşa!... Să-mi rămâi şi acum fidel şi astfel îţi mulţumesc cu dragoste, pentru totdeauna al tău, Ionel."

Mult mai numeroase şi mai preţioase rămân însă, amănuntele referitoare la activitatea artistică peste Ocean şi la desele călătorii de concerte şi spectacole întreprinse, în clipele de pauză americană, în Europa. Primit excepţional de Colonia Română din New York, dar mai ales de publicul şi de presa americană, Ionel Perlea s-a simţit – pentru primii ani de la plecarea din Italia – fericit. A dirijat lucrări rar cântate în S.U.A. (*Alzira* de G. Verdi), a întreprins turnee în toată America, a primit vizite din partea muzicienilor de la Bucureşti („Toţi au fost foarte drăguţi"), a realizat discuri de operă, a condus un concert cu *Simfonia Nr. 10* de Gustav Mahler (!), care „a fost refăcută de un american, pentru că Mahler a murit între timp" şi nu a apucat să o asculte, a dirijat spectacole în săli de 3.000 de locuri („Sala a fost de două ori „*ausverkauft*" – vândută. A fost o nebunie!") Detaliile sunt savuroase, fiindcă Ionel Perlea avea umor şi inteligenţă sclipitoare. Vacanţele în Europa au continuat, maestrul făcând parte din juriul Concursului de dirijat „*Arturo Toscanini*" de la Roma.

Ultima scrisoare anunţa sosirea în România (1969): „Sunt tare emoţionat... Poate vei veni la aeroport, ca să ne aştepţi? Dragă Lubache, tu ai fi primul prieten pe care-l sărut. Să ne vedem în curând". Era ultimul mesaj de fericire al unui mare suflet de român care, după vizita de la Bucureşti, va închide curând ochii pentru totdeauna (30 iulie 1970).

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Lisette Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Carte poştală (original)
Locul şi data: Milano, 19.X.1949

Colecţia Viorel Cosma (originalul)

Viale Lunigiana 8
19 Oct. 1949

Dragul şi iubitul meu Lubache,

Cărţile tale poştale au sosit după plecarea lui Ion; i le-am trimis însă pe amândouă fiindcă ştiu ce bucurie îi vor face. Eri s-a anunţat la radio de Scala că se deschide stagiunea cu „Rosenkavalier". Concertul de la Scala la 30 Sept[embrie] a fost un mare succes. Scrie-i direct la Metropolitan. Eu aştept viza marţi să plec la Paris unde acum (după 5 luni de Capri) sunt toţi ai mei, iar în iarnă iar plec la Ionel. Aşa că te rog scrie-mi la şcoală la Paris, vreau să ştiu dacă ai primit asta.

Multă plăcere mi-ar face s'o văd pe Viorica cu soţul ei. În orice caz, casa şi braţele noastre le-ar fi deschise, asta aş dori să ştie ei. Ce mai face tante Marie? Madam Perticari mi-a scris că nu mai stă deloc la ţară, ci numai la Bucureşti. Ce dor mi-e de tot ce vă înconjoară! Mă rup de dor! Cum aş schimba cu voi, ce n'aş da să fiu în tramvaiul 14 care să mă ducă acasă! uf Doamne! când va veni ziua asta.

Desigur că Ion se va'ntoarce în Italia, contractul deşi e pe 3 ani, dar e numai pe 6 luni din an, deci restul de 6 luni va fi pentru Italia. În afară de atracţia spirituală pe care o reprezintă mai e şi recunoştinţa, doar ea a fost prima care l'a recunoscut, care l'a consacrat. Nu se poate trăi prea mult în afară de Italia. Faceţi voi muzică toată ziua pe Bechstein-ul vostru, dar cred că urechilor voastre le-ar sta mai bine într'o poltrona la Scala. Deci, forza, aici, poltrone câte vreţi.

Dragii mei prieteni, vă las cu inima strânsă că nu vă pot săruta altfel decât prin scrisoare, aştept cu nerăbdare veşti

https://biblioteca-digitala.ro

grabnice de la voi cu multe amănunte care ştiţi că ne interesează.

Vă pup cu multă dragoste şi dor,

Lisette [Perlea]

*

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: [Milano] 8.09.1949

Colecţia Viorel Cosma

Milano, 8 Sept.'49

Dragă Lubache!

Nu am priceput niciodată de ce ai rămas de 3 ani în totală tăcere faţă de mine, nici dacă am meritat aşa ceva referitor la viaţa de buni prieteni ce am dus-o ani de zile şi în care – aşa-mi place să cred – n-a lipsit nici afecţiunea mea faţă de tine; iar eventuala aversiune de a scrie scrisori, în ciuda ei, se întrerupe măcar o dată pe an. Dar să lăsăm asta, căci eu nu-mi uit prietenii şi desigur, de multe ori ţi-aş fi scris (află că şi eu sunt ocupat până'n gât!), dar d'abia acum câteva zile am aflat adresa ta. Peste o lună mă aflu pe super elegantul vas „Atlantik" şi voi sosi la New York la 15 Oct[ombrie], iar la 6 Noembrie îmi iau postul de prim şef la Metropolitan în primire. Am iscălit contractul pentru trei ani, adică câte 5 luni de stagiune pe an. Am impresia că voi rămâne definitiv în America. Pentru moment mă duc singur, Lisette va veni în primăvară. La 30 Sept[embrie] voi dirija un concert de „Adio" de la frumoasa Italie, la Scala. E drept am petrecut 4 ani minunaţi în minunata Italie. Concertul meu cuprinde: J.S. Bach „Pastorala", Respighi „Concert de pian", Ravel „Alborada del gracioso", Max Reger „Suite din Böcklin" şi Beethoven „Leonora III". Astăzi dirijează Toscanini concertul de deschidere. Acest om şi artist este

https://biblioteca-digitala.ro

formidabil şi cu toate că are 83 ani, e mai tânăr ca noi toţi ăştialalţi.

Mi-ar place să aud de la tine cum îţi merge şi ce proiecte ai. Salută pe soţia ta din partea mea. Dacă-mi vei scrie, adresează pur şi simplu la Metropolitan-house, căci în momentul de faţă încă nu ştiu unde voi locui acolo. Adresa mea de aci e Viale Lunigiana 8.

Care sunt ocupaţiile tale de astăzi? Mă interesează tot ce e cu tine.

Te sărut cu veche prietenie,

Ionel

*

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: New York, 19.X.1949 — via curier mail

Colecţia Viorel Cosma

St Moritz on the Park
50 Central Park South
19 Oct. ’49

Dragă Lubache,

Abia Lisette mi-a trimis aci cartea ta poştală, pe care am avut[-o] alaltăieri. Nu-ţi pot spune cât am fost de mişcat şi fericit, pentru că am văzut că nu m-ai uitat. Sunt aci de 5 zile, sunt profund impresionat şi năucit integralmente de atâtea impresiuni puternice. Îmi pare, parcă aş fi realizat cea mai mare ispravă a vieţii mele, de a fi aci, cu un contract bun, care îmi asigură – finalmente –! viaţă pe 3 ani. Aş avea a-ţi scrie zeci de pagini despre tot ce am văzut în 5 zile aci şi în felul extraordinar, cu care am fost primit de toată lumea, incl[usiv] Colonia noastră f[oarte] numeroasă, ce se află la N[ew]-York.

https://biblioteca-digitala.ro

Jurnalele sunt pline deja de 2 săptămâni cu articole despre mine şi fotografia mea. Încă pe bord, la sosire, s-au urcat 3 reporteri pentru a-mi lua primul interview. Azi am dat deja al 6lea. În fine, totul tipic americăneşte. Radio a anunţat sosirea mea încă şi aşa mai departe.

Stau într'un superb hotel la al 30lea etaj cu vedere feerică pe Central Park.

Voi debuta la 1 dec[embrie] (debutul meu este aşteptat ca clou-ul sezonului) în „Tristan"; la 4 dec[embrie] „Rigoletto", la 6 dec[embrie] mergem cu întregul aparat la Philadelphia cu „Tristan", la 8 la N[ew] York „Carmen" şi aşa mai departe.

Am fost profund mişcat de marea ta afecţiune pentru mine. La rândul meu, te asigur că şi cea de a mea a rămas neschimbată, cu atât mai mult, cu cât îmi dau seama, ce deosebire este între viaţa mea şi cea care este a voastră. Inutil să mă pierd în asemenea reflecţiuni, vei înţelege prea bine, că gândul meu este în continuu cu voi toţi, pe cari nu v'am văzut de atâta vreme şi cu care aş vrea să împart ca pe vremuri bucurii şi necazuri. Le împărţim, de fapt, şi acuma, eu cu una, voi cu cealaltă!

Unde sunt şuetele noastre? Unde sunt certurile noastre? Ah! şi dacă ai şti cât vă doresc din adâncul sufletului meu, mulţumire şi linişte sufletească! Cât aş vrea să contribui la asta! Dar mai presus de toate, rămâne speranţa, iar eu mă cramponez de ea pentru binele tuturor, atunci am putea fi şi noi, departe de ţară mai fericiţi!! Crede-mă, că cu toate satisfacţiile imense ce le am de când fac carieră internaţională, totuşi, sufletul meu este greu încercat. E suficient să fiu o clipă singur cu gândurile mele, care fug spre cei ce suferă în lumea asta chinuită.

Te, adică *vă* îmbrăţişez cu multă multă afecţiune.

Al tău,
Ionel

Scrie-mi, când ai timp la adresa de sus.

*

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: New York, 12.IX.

Colecţia Viorel Cosma

330 East Street (79th)
N.York N.Y.10021
Tel BV 8-1689
12 Septembrie [?]

Dragul meu prieten,

Am ajuns la 3 Septembrie la New York şi acum îţi trimit aceste rânduri pentru că maşina de scris nu o aveam la mine în Europa.

Scrisoarea ta, care mi-a fost trimisă de la Roma la Paris, mi-a făcut o mare plăcere. Mi-ai şi spus multe lucruri adevărate.

Despre mine: Am făcut un voiaj minunat prin Europa, de la Paris până la Napoli. De la Roma am plecat (tot voiajul l-am făcut în automobil) la Milano, prin munţii maiestuoşi la Merano şi apoi la München, unde nu o mai găseam pe iubita mea mamă. [A]poi iarăşi la Paris o lună (din nefericire un timp prost) în urmă iarăşi în Italia prin Chamonix, unde am admirat noul auto tunel sub Mont Blanc – Courmayeur – Milano şi apoi Venezia, unde am stat 10 zile. Am văzut acolo în aer liber „Otello" de Verdi. A fost superb! Pe urmă am plecat pentru 3 zile în Dolomiti, pe urmă la Badgastein şi am ajuns (4 zile) la Festspiele de la Salzburg, unde am asistat la un concert mozartian (Karl Böhm) extraordinar, – şi încă mai grozav – „Boris Godunov" (sub conducerea şi regia lui Karajan). Acest spectacol m'a dat gata. Era genial! Pe urmă am plecat la Paris prin Zürich, Luzern şi Neuchâtel. Am mai stat 3 zile la Paris şi pe urmă cu avionul la N[ew] York.

La Roma am făcut „Lucrezia Borgia", care a fost pentru mine un succes. Toată lumea m'a admirat. R.A.I. orchestra

https://biblioteca-digitala.ro

(cred că este astăzi cea mai bună orchestră italiană) m'a mişcat prin devotamentul şi admiraţia pentru mine, iar direcţia (americană) a declarat că discul meu va fi cel mai bun al anului prezent. Îţi trimit aceste discuri. Pe de altă parte, am primit – acuma – o invitaţie de la Roma, unde sunt numit membru (de onoare, onorific sub prezidenţia şefului de stat italian) al Concursului „Arturo Toscanini" pentru alegerea dirijorilor viitori. Deci trebue să mă duc la Roma, de la 28 Sept[embrie] până la 6 Oct[ombrie].

Băiatul meu „Juan" s'a însurat cu o fraţuzoaică delicioasă şi e fericit. Pe Emilia Guţianu am întâlnit-o la Paris şi eu şi Lisette am fost fericiţi s'o regăsim. Mi-a rămas o prietenă devotată şi în ceea ce priveşte vârsta ei, ea nu s-a schimbat, arată, cum timpul n'ar fi trecut. Şi totuşi are acum 62 de ani!

Acuma câteva rânduri şi pentru tine. Sper că-mi vei scrie câteva rânduri despre tine. Pe urmă ce face muzica la Bucureşti? Ce mai face soţia ta, care nu o cunosc? Privesc la fotografia ta. Şi tu eşti la fel: neschimbat. Timpul se opreşte!

La mine situaţia este mai gravă. Dirijatul îl fac cu o mână, pentru că dreapta este paralizată. D[umne]zeu a vrut aşa!

Dragă Lubache acum te las! Ţie şi soţiei îţi doresc numai bine.

Să-mi rămâi şi acum fidel şi astfel îţi mulţumesc cu dragoste – pentru totdeauna al tău,

Ionel

*

Autor: Ionel Perlea Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov Scrisoare (copie)
Locul şi data: New York, 12.XI.1965

Colecţia Viorel Cosma

New York
12 Nov. 1965

https://biblioteca-digitala.ro

Dragul meu Lubache,

Scrisoarea ta mi-a umplut inima mea cu bucurie!

Nu-ţi scriu mult, pentru că în Iulie voi fi între voi pentru 2 sau 3 săptămâni. Întâi fac câteva discuri la Roma (Victor RCA, America's Greatest Institution) şi pe urmă viu.

Şi atunci vom fi împreună – după 22 de ani.

Te îmbrăţişez – şi pe nevasta ta – pe care [o] admir.

Al tău,

Ionel

*

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: New York, fără dată

Colecţia Viorel Cosma

330 East 79th street NY.10021
Tel B.V. 8 1689
[1966]

Dragă Lubache,

Telegrama extraordinară a lui Lucille mi-a arătat cât de bună a fost prietenia ta faţă de mine. Aşa dar, aţi ascultat împreună „Lucrezia Borgia".

De mult nu ţi-am scris, îţi cer scuze. Dar multe treburi m'au ocupat până în prezent.

Despre mine: În „meseria" mea am multe satisfacţii şi mai ales la prezentarea „Alzira", operă (cam proastă) a lui Verdi (tânăr) la Carnegie Hall. Sala era plină, plină, plină până la refuz (3.000 locuri).

Am avut mare succes, dar când am intrat pe urmă în restaurantul de la Carnegie Hall, tot publicul care a fost la spectacol, toţi s'au ridicat în picioare ca să mă aplaude. Într-un restaurant? ho, ho, ho, aşa ceva nu mi s'a mai întâmplat!

https://biblioteca-digitala.ro

Mai înainte am dirijat 12 spectacole cu „Tosca" în toată America, de la Chicago până la sud. A fost foarte frumos, pe urmă la Manhattan School, trei concerte etc.etc.

Dragă Lubache, poate ne scrii în curând. Să ne mai spui cum o duci (sper bine)! şi ce face muzica în Bucureşti. Aci la N[ew] York am primit o serie de vizite din partea muzicienilor [de] la Bucureşti. Toţi au fost foarte drăguţi.

Când ne vom revedea, ha, ha, ha, cine ştie? Peste două luni voi pleca în Europa. Nu faci odată un pas la Paris? Cine ştie? poate odată vin eu la Bucureşti... odată...

Îţi trimit gândurile mele bune pentru tine şi soţia ta.

Cu prietenie, Ionel

Multe sărutări, Lisette

*

Autor: Ionel Perlea
Destinatar: Nicolae Lubomirov
Locul şi data: New York, 9.XI.1966

Limba română
Scrisoare (copie)

Colecţia Viorel Cosma

330 East 79th street
New York NY.10021 Tel B.V. 8 1689
9 Nov. 1966

Dragă Lubache,

Am scris astăzi unei cântăreţe extrem de bune despre Agata Druzescu şi aştept printr'o scrisoare de la ea dacă vrea sau nu vrea să se ocupe de Druzescu. Imediat vei primi răspunsul meu. Persoana ei joacă un rol important la Roma.

Acuma despre mine: Am fost încă o dată în Roma pentru alegerea dirijorului Premiul „Toscanini"; a fost o gravă încercare nu numai pentru dirijori, dar şi pentru noi judecătorii. În fine, nu s'a dat nici un premiu, dar trei între băieţi au fost premiaţi cu 400.000, 300.000 şi 300.000 lire. Cel mai bun a fost un belgian

https://biblioteca-digitala.ro

(Crabbels) de 37 ani. Am petrecut 2 săptămâni la Roma în splendidă companie şi lumea a fost prea amabilă.

Acum câteva zile la N[ew] York am condus un concert cu Simfonia No.10 de Mahler. Simfonia de Mahler a fost refăcută de un american, pentru că Mahler a murit între timp. Mahler nu a auzit-o.

În primăvară voi conduce „Orfeo ed Euridice" de Gluck la Carnegie Hall (Fischer-Dieskau şi Schwartzkopf) şi aşa mai departe.

Acum te las.

Ţie şi nevestei tale îţi trimit gândurile cele mai bune.

Al tău,

Ionel

*

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: New York, 17.IV.1967

Colecţia Viorel Cosma

330 East 79th street
New York NY.10021 Tel B.V. 8 1689
17 Aprilie 1967

Dragă şi scumpe prieten,

De mult nu ţi-am scris. Am fost întâi destul de bolnav şi în afară de asta am fost destul de ocupat. Acum sunt iarăşi destul de sănătos.

Îţi trimit cu poşta discurile „Lucrezia Borgia" şi criticele. Cred că-ţi face plăcere.

Acum 2 săptămâni am dirijat de două ori la Carnegie Hall Gluck's „Orfeo ed Euridice" cu celebrii Fischer Dieskau şi Elisabeth Schwartzkopf. Sala a fost de două ori „ausverkauf" (3000 şi 3000 de persoane!). A fost o nebunie! Îţi trimit câteva critici!

https://biblioteca-digitala.ro

Dar despre tine: cred că-mi vei scrie multe lucruri interesante – despre Opera, despre Filarmonica şi pe urmă, scumpa ta soţie şi pe urmă tu!

Şi aşa îţi doresc numai bine, ţie şi nevasta.

Cu dragoste,

Ionel

*

Autor: Ionel Perlea Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov Scrisoare (copie)
Locul şi data: New York, 26.I.1969

Colecţia Viorel Cosma

330 East 79th street
New York NY.10021 Tel BV 8 1689
26 Ian. 1969

Dragă Lubache,

Numai scurt:

Scrisoarea ta cu critica despre „Ciocârlia" m'a impresionat.

Sunt trei luni, până ce vom veni în ţară.

Sunt tare emoţionat! Sunt 25 de ani [de] când nu ne-a văzut.

Poate vei veni la airport ca să ne aştepţi?

Dragă Lubache, tu ai fi primul prieten pe care-l sărut.

Să ne vedem în curând.

Al tău,

Ionel

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Marin Marian

“Nunta” lui Ulpiu Vlad

«Colecţia Naţională de Folclor» a fost concepută pe valul sau drept prelungire a uneia dintre ideologiile fondatoare ale folcloristicii româneşti, anume aceea ţintind către identificarea unor specificităţi sau chiar unicităţi ale sensibilităţii şi expresivităţii culturale româneşti. Desigur, este vorba de studiul culturii româneşti de factură ţărănească tradiţională, faţă de care folcloriştii au aplicat criterii relativ exacte, puriste, de identificare, culegere, arhivare, transcriere, iar apoi iarăşi de selecţie, antologare şi analiză. În cazul cercetării şi a tomurilor dedicate muzicii, este vorba, desigur, de cunoaşterea şi reprezentarea teoretică a sensibilităţii şi expresivităţii muzicale a ţăranului tradiţional, iar opţiunea – de identificare, culegere, arhivare şi transcriere, iar apoi iarăşi de antologare şi analiză finală – a ţinut tot timpul de instanţele unei selectivităţi tot mai reductive.

Personal, nu cred că masiva „Colecţie Naţională de Folclor” şi-a atins scopurile ideologice supreme, nu a demonstrat nici „specificitatea” şi nici „unicitatea” sensibilităţii artistice româneşti, ci doar specificităţi şi unicităţi foarte relative (zonal-regionale sau locale), şi în niciun caz nu a demonstrat sau efectuat formula vreunei „românităţi” sau a ceva cât se poate de „naţional”, căci orice comparaţie, diferenţiere ori recunoaştere (multi)etnică i-a fost total străină.

Ce a realizat însă – în mod absolut neprogramat, involuntar, însă cu totul excepţional – marele proiect al „Colecţiei Naţionale de Folclor” a fost că a dat unor etnomuzicologi foarte riguroşi ocazia şi răgazul de a efectua, fiecare pe cont propriu, nişte munci de muzicologie analitică şi

https://biblioteca-digitala.ro

sistematică originale, pline de virtuozitate. Deoarece absolut fiecare tipolog, analist-creator de tipologie, şi-a stabilit propria metodă de reducţie a materialului empiric, de transcriere, analiză şi reprezentare comparativistă, iar apoi de reprezentare (inclusiv grafică) a propunerii sale de tipizare şi tipologizare.

„Frumuseţea" aceasta teoretică, intelectuală, dovedind totodată şi fragilitatea idealului fondator sau comun. Căci ei toţi pretindeau sau au fost puşi să tipologizeze cu acelaşi scop sau ţel (dovedirea specificităţii „naţionale"), dar fiecare a mers pe o cale analitică proprie, ajungând la aproximări reducţioniste ale „indeterminatului" real sau empiric.

Este drept că majoritatea muzicologilor şi etnomuzicologilor atât profesionişti, cât şi amatori sau veleitari doar vor fi folosit aceste mari tomuri tipologice doar în şi prin cuprinsul lor de antologii de texte. Dar originalitatea, inventivitatea şi marele efort analitic dovedite mai ales de câţiva etnomuzicologi (Mariana Kahane,[1] Adrian Vicol,[2] Ulpiu Vlad,[3] Ghizela Suliţeanu[4]) ar fi trebuit apreciate mult mai mult, sau mai bine zis mult mai atent, mai ales de către cei care au apetenţe pentru ceea ce înseamnează muzicologia sistematică sau analitică.

Prin volumul *Repertoriul nupţial. Cântecul miresei. Metodologia unei posibile tipologii* (Bucureşti: Editura Muzicală, 2009), Ulpiu Vlad nu doar că a deschis tema muzicii nupţiale ţărăneşti cu unul dintre cele mai tipice, definitorii sau pregnante subiecte – *cântecul ritual al miresei* –, ci şi a efectuat propunerea sa tipologică după o metodologie foarte interesantă, originală. În aparenţă simplă, ea este una totuşi pretenţioasă, deoarece impune analistului o operaţie, deşi de

[1] *Cântecul Zorilor şi Bradului (tipologie muzicală)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988; *Doina vocală din Oltenia. Tipologie muzicală*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2007.
[2] *Recitativul epic al baladei româneşti. Tipologie muzicală*, Bucureşti, Editura Arvin Press, 2004.
[3] *Repertoriul nupţial. Cântecul miresei. Metodologia unei posibile tipologii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2009.
[4] *Cîntecul de leagăn*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro

simplificatoare, foarte atentă, prelungă, răbdătoare, cum nu prea se mai prestează în ultimele două decenii. Oricum, afară de extrem de ampla sa antologie de texte melopoetice (p. 61-551), studiul său este unul din cele mai scurte (p. 9-59, dar mai exact: p. 37-59) care au fost scrise în toată seria de aproape 50 de ani a „Colecţiei Naţionale de Folclor". Scurt, însă cel mai dens şi mai condensat, în ce priveşte operaţia tipologizării muzicale, dintre toate.

Şi aici, ca în absolut ireproşabila şi exhaustiva – matematic vorbind – *Determinări selective în Poetica viselor*,[1] Ulpiu Vlad execută absolut toate şlefuirile şi extracţiile de determinism analitic cu putinţă. Şi o face fără emfază grafomană, producând – repet: după preliminariile necesare ale prezentării ritualităţii nupţiale în genere şi ale datelor de clasificare mai mult sau mai puţin comune lucrărilor etnomuzicologice cu caracter monografic –, una din cele mai extreme sau complete sinteze şi prezentări metatextuale a ceea ce poate fi reducţie maximală şi reprezentare minimală a conţinuturilor melodice a unui repertoriu pan-românesc.

Aşadar, Vlad lasă la o parte dansurile rituale care marchează tematic nunta ţărănească tradiţională, melodiile instrumentale (însoţitoare ale cântecelor rituale vocale sau substitute ale acestora), „piesele cu funcţie de marş", iar din cântecele rituale vocale (al miresei, al mirelui, al soacrei, al zestrei, Zorile) adună şi acordă atenţie doar celui mai celebru cântec ritual: cântecul miresei.

Pentru tipologizare, Vlad procedează la (re)transcrierea pieselor muzicale de o manieră declarat, intenţionat simplificată. El se opreşte asupra „conturului melodic" şi stabileşte şapte categorii de „mersuri": repetiţie, mers treptat ascendent, mers treptat descendent, salt ascendent, salt descendent, mers complex ascendent, mers complex descendent (ultimele două: pentru contururile cu caracter sau component melismatic). La acestea, se mai adaugă forma „combinărilor" şi numărul „alăturărilor" şi „intersecţiilor" calitative

[1] Bucureşti, Editura Muzicală, 2005

https://biblioteca-digitala.ro

dintre aceste mersuri. Fiecare „mers" va primi determinaţii cifrice şi literale pas cu pas (însemnând valoarea cantitativă, în intervale, a fiecărui moment melodico-silabic), pentru ca în final fiecare repertoriu sau zonă etnofolclorică să poată fi descris prin această componenţă de formulă (mersuri şi combinări/concatenări) care abstractizează şi totodată transcrie melodica oricărei piese şi a tuturor.

Oricum, textul sau metatextul muzical obţinut de Ulpiu Vlad constă în reproducerea prin litere şi săgeţi, plus cifre-intervale, a conturului melodic, redat însă împreună cu ambitusul exact şi numărul repetiţiilor sau al avansului ascendent/descendent al intonaţiei, plus modalităţile de ataşare, alăturare, combinare sau intersectare a acestor contururi, ceea ce rezultă într-o (formă de) de transcriere muzicală originală. Ea, apoi, se pretează la o formalizare, şi mai simplificată, în cadrul unor tabele. Iar numărarea tuturor variabilelor şi eventuala comparare numerică a celor găsite între toate zone etnofolclorice analizabile, reliefează diferenţieri sau „specificităţi" zonale.

Descrierea pas cu pas a operaţiei de transcriere şi formalizarea tabelară a tuturor formulelor obţinute este mult prea meticulos şi clar efectuată chiar în cele 20 de pagini (37-59) din carte pentru a o rezuma; de fapt, ea ar trebui doar copiată şi reprodusă aici, fiindcă orice rezumare riscă să o reducă la (aproape) banal. Ce este important de reţinut şi de apreciat este că tipologia efectuată de Ulpiu Vlad îşi are tipicul său propriu, adică este şi aceasta de o creativitate şi originalitate exemplară, şi că această muncă trebuie şi merită apreciată în independenţa, autarhia şi unicitatea sa – care sunt (o spun fără rezervă!) splendide.

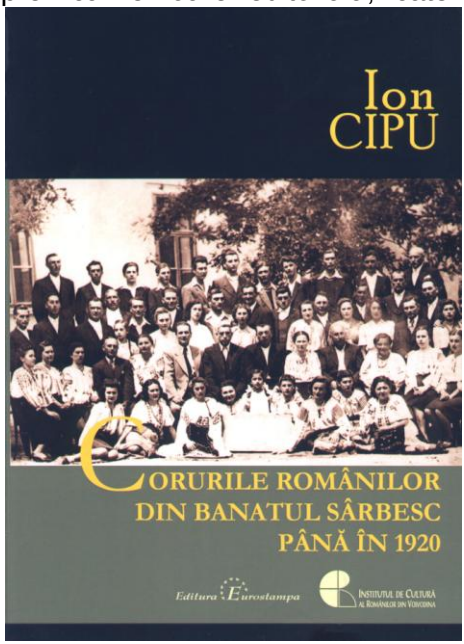
Exerciţiul, exemplul, teoretizarea şi jocul strict analitic al lui Ulpiu Vlad sunt efectiv o „nuntă" a intelectului.

https://biblioteca-digitala.ro

File din hronicul muzicii corale bănăţene

Constantin-Tufan Stan

Făgeţeanul Ioan Cipu ne-a propus în ultimul timp, cu o prolifică fervoare editorială, câteva teme legate de trecutul cultural al Banatului istoric (vezi contribuţiile monografice – *Toracu Mare. Vorbie dân Băbăluc (vocabular torăcean)* –, cele dedicate evocării unor personalităţi culturale mai puţin cunoscute – *Români de vază din Banatul sârbesc* – sau incursiunile în spaţiul habitaţional rural bănăţean – *Interioare româneşti*), prin care are ambiţia de a stăpâni, deopotrivă, instrumentele analitice ale filologului-lingvist şi ale istoricului-monografist. Recent, am intrat în posesia ultimului său „product" editorial (*Corurile românilor din Banatul sârbesc până în 1920*, Editura ICRV, Zrenianin, 2012, Editura Eurostampa, Timişoara, 2012, volum apărut sub egida Institutului de Cultură al Românilor din Voivodina), în care îşi exersează, cu dezinvoltură, şi veleităţile de istoriograf muzical, străduindu-se să panorameze o imagine cât mai completă şi obiectivă a vieţii muzicale corale a românilor din Banatul de Vest în perioada ante- şi interbelică. Aşa cum se precizează în *Cuvânt-înainte*, tomul se doreşte a fi



https://biblioteca-digitala.ro

o replică la afirmaţia apodictică formulată, cu ani în urmă, de autorul prefeţei volumului lui Costa Roşu (un alt prodigios cercetător al fenomenului coral din vestul Banatului) *Corurile noastre bănăţene*, cu privire la exactitatea şi obiectivitatea investigaţiilor acestuia (I. Cipu fiind animat de ambiţia exhaustivităţii şi a deplinei obiectivităţi).

După o consistentă *Introducere*, în care sunt expuse principiile şi metoda utilizată în procesul documentării (parcurgerea unor surse primare – presă de epocă –, decelarea unor repere fundamentale privind anul fondării unor formaţii corale laice sau religioase, structuri repertoriale, genuri muzicale abordate etc.), autorul ne invită la un amplu excurs istoriografic, cu o certă eleganţă literară, dar şi cu evidente artificii didactice, demne de un curs liceal sau chiar universitar. Sunt prezentate tipurile de ansamblu coral care au activat în spaţiul cultural bănăţean (coruri de copii, tineret şi adulţi), apoi enumerate, în ordine alfabetică, corurile românilor din arealul geografic respectiv, de la corurile din Alibunar, Biserica Albă şi Coştei la cele din Uzdin, Vârşeţ, Vlaicovăţ şi Voivodinţ. În final, autorul realizează o retrospectivă conclusivă a demersului său (*Câteva precizări, observaţii şi concluzii*), într-o meritorie încercare de sistematizare a tipologiei repertoriale abordate: creaţie corală laică sau religioasă, muzică de teatru, instrumentală, creaţie dramatică, manifestări coregrafice (dansuri populare).

Pentru a risipi unele ambiguităţi, datorate unor clişee perpetuate de-a lungul vremii prin citarea unor surse depăşite ca valoare informaţională sau cuprinzând anumite erori, se impun câteva precizări, pe marginea unor afirmaţii din *Introducere*, privitoare la însuşirea aşa-numitei „filarmonii a cântării” de către Reuniunea Română de Cântări şi Muzică din Lugoj. Protocoalele emise de protopresbiteratul lugojean în prima parte a secolului al XIX-lea, sub egida adunărilor obşteşti, reconstituie câteva repere istorice importante. Astfel, în protocolul şedinţei din 1 iulie 1815 (consemnat în 15 septembrie 1815) se relatează despre reglementarea unui diferend apărut între membrii corului, prin stabilirea locului în care trebuia amplasat grupul cântăreţilor („pevniţă” sau cafas), o mică parte

https://biblioteca-digitala.ro

a acestora dorind să-şi continue activitatea, potrivit vechilor cutume ortodoxe, la strană. În acea perioadă, corul nu devenise o entitate autonomă, glasurile sau celelalte cântări liturgice fiind interpretate *ad libitum* de masa credincioşilor, împreună cu cântăreţii de strană. Din cuprinsul documentului rezultă că practica muzicală liturgică era susţinută de un grup vocal alcătuit din 28 de cântăreţi: „La adunarea cea de azi ţinută, s-au luat înainte iarăşi, precum că pofteşte cinstita adunare a rămâne acele persoane, care mai înainte au fost în pevniţă şezând au nu pofteşte pe acestea, aşa s-au încheiat: fiindcă numai 9 persoane poftesc a se întoarce la strane, aşa dară în chestia aceasta să nu rămână niciunul în strane, fără numai preoţii, domnii şi cântăreţii”[1].

Un alt protocol (nr. 25 din 30 mai 1822) înregistrează respingerea cererii lui N. Marcu, prin care acesta solicitase o anumită remunerare din partea bisericii pentru activitatea sa de instruire şi conducere a corului: „Învăţătorul al 2-lea din Lugoj, Nicolae Marcu, a propus înaintea adunării o instanţă, în carea se roagă ca să să învoiască adunarea, şi, pentru că cântă el în biserică, o anumită plată a-i rândui, să capete de la sfânta biserică a Lugojului. [...] Fiindcă la biserica noastră din Lugoj, cântarea pe plată încă până acum nu a fost, şi starea vremei de acum aşa fel de cheltuieli biserica să facă nu îngăduie, de aceea, cerătorul loc nu are”[2]. Cel de-al treilea protocol cu relevanţă în reconstituirea istoricului reuniunii este cel încheiat în 31 mai 1836, în care este consemnată cererea lui Ştefan Marcu, fiul lui N. Marcu, de a i se oferi un post de „învăţător al 3-lea” la Şcoala confesională greco-orientală. Autorul petiţiei elogiază activitatea didactică a tatălui său, care, „timp de 28 de ani [unii autori au transcris cifra 26, cifra unităţilor fiind parţial ilizibilă, de unde interpretările diferite privind anul de referinţă,

[1] Ioan Stratan, *Corul „Ion Vidu” din Lugoj. 1810-1970. Contribuţie la istoria corurilor din Banat*, Casa Creaţiei Populare a Judeţului Timiş, Timişoara, 1970, p. 27

[2] Coriolan Brediceanu, *Date şi reminiscinţe pentru istoria Reuniunei Române de Cântări şi Muzică din Lugoj culese şi scrise de Coriolan Brediceanu, fost membru activ al Reuniunei*, Tipografia Ioan Florea, Lugoj, 1900, p. 8-10

https://biblioteca-digitala.ro

1808 sau 1810], nu numai cu pruncii în şcoală, ci şi cu cântarea de totdeauna în biserică trudă a pus”[1].

Vechea dorinţă a lugojenilor, însuşirea „filarmoniei cântării” (cântarea pe note, în conformitate cu sistemul de notaţie guidonic şi principiile armoniei tonale), a fost pusă în practică în 24 noiembrie 1840, când Adunarea obştească, prezidată de protopopul Ştefan Athanasievici, a decis trimiterea la Timişoara a unui grup de cântăreţi (băieţi şi adulţi), care să fie iniţiaţi de Moritz Pfeiffer, capelmaistrul Domului, în schimbul unei remuneraţii de 200 de florini[2]. Prima liturghie oferită credincioşilor lugojeni după episodul instrucţiei timişorene, sub conducerea lui George Ghina, s-a săvârşit cu prilejul Sfântului Paşte al anului 1841. „De-atunci, la toate sărbătorile mari, corul pe note a cântat, spre mângâierea sufletească şi spre ridicarea evlaviei creştinilor.”[3]

Un alt clişeu priveşte istoricul Corului din Chizătău. Anul de referinţă al întemeierii este, într-adevăr, 1857, când statutele au fost aprobate de Venerabilul Consistoriu din Arad, dar aşa cum rezultă din mărturia lui Trifu Şepeţian, făcută cu doi ani înainte de trecerea sa la Domnul, începuturile vieţii corale româneşti la Chizătău datează din 1840, anul venirii venerabilului preot, originar din Secusigiu, în sat: „Am discutat multe şi deosebite; mi-am însemnat informaţiuni; mai cu seamă însă m-au interesat împărtăşirile ce mi le făcea parohul Şepeţian senior, cărunt la păr însă tânăr la animă şi vesel, despre începuturile prime, în anul 1840, ale corului plugarilor din Chizătău, admirând dezvoltarea sub care a ajuns sub conducerea talentului şi zelului fiului său Lucian, în timpul mai nou”; vezi *Chizătău* (*Schiţe de călătorie)*, articol semnat cu pseudonimul Ardeleanul, în „Luminătoriul”, Timişoara, VI, 47,

[1] *Registrul bisericii ortodoxe române din Lugoj*, vol. I, punct 13, p. 152; cf. Constantin-Tufan Stan, *De la Reuniunea Română de Cântări şi Muzică la Corul „Ion Vidu”. 1810-2010. 200 de ani de cânt coral românesc la Lugoj*, Editura Eurostampa, Timişoara, 2010

[2] Vezi punctul 34 al protocolului; cf. Coriolan Brediceanu, *Date şi reminiscinţe*…, *op. cit.*, p. 9-17

[3] *Ibidem*, p. 17

https://biblioteca-digitala.ro

1885[1]. Relevant în acest sens este şi documentul „Pro memoria", datat 31 august 1851 (azi pierdut), identificat în anul 1975, de părintele Ioan Covaci, în turnul bisericii din Chizătău, în care autorul, Trifu Şepeţian, atestă existenţa Corului din Chizătău, „pe patru voci melodios cântătoare".

Dincolo de aspectele semnalate şi de câteva lacune bibliografice care i se pot imputa (surse primare sau secundare), demersul lui Ioan Cipu (pe coperta cărţii, prenumele său apare transcris, eronat, Ion) este un meritoriu prinos adus muzicii corale bănăţene, constituindu-se într-un valoros reper pentru viitoare asemenea investigaţii istoriografice.

[1] Cf. *Corul din Chizătău*, Ediţie îngrijită de Constantin-Tufan Stan, Editura Marineasa, Timişoara, 2004

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Însemnări pe marginea Festivalului Muzicii Românești, ediția a XVI-a, Iași, 29 octombrie – 3 noiembrie 2012

Carmen Chelaru

Festivalul Muzicii Românești
Ediția a XVI-a Serie nouă
Iași, 29 octombrie - 3 noiembrie 2012
Proiect cultural finanțat de Administrația Fondului Cultural Național
Luni, 29 octombrie 2012, ora 19
Filarmonica de Stat „Moldova" Iași
Concert de muzică veche, Ansamblul „Anton Pann"
Marți, 30 octombrie 2012, ora 19
Filarmonica de Stat „Moldova" Iași
Concert cameral, Cvartetul „Ad libitum" și Ansamblul „Nova Musica Viva"
Miercuri, 31 octombrie 2012, ora 11
Sala „Eduard Caudella" (Casa Balș)
Concertul claselor de compoziție
Portret componistic Iulia Cibișescu-Duran
Miercuri, 31 octombrie 2012, ora 19
Filarmonica de Stat „Moldova" Iași
Concert coral, Corul academic „Gavriil Musicescu"
Joi, 1 noiembrie 2012, orele 9–14
Sala „Symposion" (Str. Horia)
Simpozion
Joi, 1 noiembrie 2012, ora 17
Sala „Eduard Caudella" (Casa Balș)
Concert cameral, Cvartetul de clarinete „Orpheus"
Joi, 1 noiembrie 2012, ora 19
Filarmonica de Stat „Moldova" Iași
Concert de muzică psaltică, Ansamblul „Byzantion"
Vineri, 2 noiembrie 2012, orele 9–14
Sala „Symposion" (Str. Horia)
Simpozion; Lansare de carte
Vineri, 2 noiembrie 2012, ora 19
Filarmonica de Stat „Moldova" Iași
Concert simfonic,
Orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova"
Dirijor: Gottfried Rabl (Austria)
Solistă: Diana Jipa
Sîmbătă, 3 noiembrie 2012, ora 17
Filarmonica de Stat „Moldova" Iași
Concert simfonic, Orchestra „MuzArt"
Dirijor: Sabin Păutza
Soliști: Florin Croitoru, Cătălin Oprițoiu
Sîmbătă, 3 noiembrie 2012, ora 19
Filarmonica de Stat „Moldova" Iași
Ansamblul „Archaeus"
Organizatori:
Universitatea de Arte "George Enescu" Iași
Filarmonica de Stat "Moldova" Iași
Parteneri:
Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România
Asociația pentru Drepturi de Autor
Parteneri media
TVR IAȘI
Radio România Iași
Radio Trinitas
Sponsor:
BRD
Rezervări la tel. 0732.143.415

Şase zile, unsprezece manifestări, compozitori români din diverse timpuri şi spaţii culturale, zece ansambluri muzicale, mai mulţi dirijori şi solişti ieşeni, din ţară şi din străinătate,

https://biblioteca-digitala.ro

muzicologi şi compozitori din Iaşi, Bucureşti, Cluj-Napoca şi Chişinău, presa scrisă locală, presa electronică, posturi de radio şi televiziune din Iaşi… – a fost a şaisprezecea ediţie a Festivalului Muzicii Româneşti de la Iaşi.

Continuitate… ?

Da – publicul! Este a şasea ediţie din noua serie (anuală) a Festivalului şi deja sălile au fost mai populate decît la precedentele ediţii.

Da – interpreţii! Mereu mai mulţi muzicieni şi-au exprimat interesul de participare la această ediţie. Un artist străin – dirijorul austriac Gottfried Rabl – nu numai că acceptă, dar îşi manifestă bucuria şi interesul pentru muzica românească. Formaţii şi artişti fac planuri pentru viitoarea ediţie a Festivalului.

Da – compozitorii! S-au cîntat prime audiţii absolute; s-au dedicat lucrări unor interpreţi, special pentru a fi incluse în festival; s-au făcut promisiuni componistice pentru viitor.

Da – organizatorii! A continuat o veche conlucrare: **Universitatea de Arte** cu **Filarmonica**.

Universitatea a inclus în program dirijori şi solişti din rîndul profesorilor şi studenţilor; tradiţionala gală a tinerilor compozitori-studenţi din principalele institute româneşti de profil (Bucureşti, Cluj, Iaşi şi din Chişinău); de asemenea simpozionul de muzicologie şi o foarte activă echipă de tineri muzicologi – jurnalişti şi prezentatori ai concertelor.

Filarmonica a intervenit cu ansamblurile sale de elită: Orchestra simfonică, Corul academic, Cvartetul *Ad libitum* (în noua formulă, cu Alexandru Tomescu prim violonist) şi *Nova Musica Viva*. Tot Filarmonica a invitat formaţia de muzică veche *Anton Pann*.

Noutate… ?

Pentru prima dată anul acesta, centrul de greutate organizatoric s-a deplasat spre Universitatea de Arte. Consecinţe? Benefice!

Este prima ediţie în care apare buletinul de presă, ritmic, şase zile – şase numere de cronici şi interviuri, astfel încît, nu

https://biblioteca-digitala.ro

numai publicul, interpreţii şi compozitorii au ieşit în cîştig, ci şi tineri muzicieni în formare – jurnalişti în presa scrisă şi audio-vizuală, critici, cercetători. Aceştia au avut şansa unei binevenite experienţe, atît în conceperea conţinutului materialelor publicate, cît şi în forma şi mai presus de orice în promptitudinea şi ritmicitatea apariţiei acestora.

Diversitate… !

Ca la fiecare ediţie, organizatorii au căutat cît mai multe faţete ale fenomenului muzical românesc, criteriul principal fiind calitatea artistică şi prestigiul.

Astfel sau înscris pagini muzicale româneşti din veacul al 19-lea şi creaţii culte otomane de la începutul sec. al 18-lea, ale compozitorului român Dimitrie Cantemir, în concertul de deschidere, din **29 octombrie**, susţinut de **Ansamblul *Anton Pann*.** Aflată într-una din formulele sale restrînse – patru interpreţi, nucleul fondator – formaţia bucureşteană este deja cunoscută în ţară, dar mai ales în străinătate.

Cele două secţiuni ale programului prezentat au fost primite în mod diferit de public. *Peşrev*-urile otomane ale lui Cantemir Bey, marcate de aparenta monotonie specific orientală au indus o oarecare apatie. În cotidianul marcat de agresivitate, contraste violente şi zgomotoase, un atare limbaj minimalist, cu care ne întîlnim extrem de rar în existenţa noastră occidentalizată ne solicită atenţie, concentrare, efort de înţelegere.

Partea a doua a repertoriului propus de artiştii *Anton Pann* – prelucrări din colecţia *Spitalul amorului* (A. Pann) ori din cea de *Izvoare ale muzicii româneşti* (Gh. Ciobanu) – a însufleţit în mod evident atmosfera cu un limbaj mult mai cunoscut auditorilor (în special tineri). De aici, aplauzele prelungite, răsplătite cu trei suplimente muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblul „Anton Pann": Constantin Răileanu (percuţie, voce), Alexandru Stoica (al-ūd, vioară), Andrei Zamfir (saz, chitară), Alina Horez (vioară)

În interviul realizat de **Mihaela Bălan**, muzicolog doctorand, **Constantin Răileanu**, conducătorul formaţiei *Anton Pann* constata:

„Publicul reacţionează diferit. Bineînţeles, cînd am apărut în viaţa muzicală românească am abordat un repertoriu accesibil, ceea ce a fost aplaudat la scenă deschisă de toată lumea. În momentul în care am abordat un repertoriu mult mai abrupt, mult mai pretenţios, *şi* publicul a devenit mai selectiv. (…) Dacă asculţi o compoziţie de Dimitrie Cantemir te simţi ca atunci cînd asculţi o simfonie de Mahler. Efortul de înţelegere a muzicii este acelaşi."[1]

…Şi a venit ziua a doua, **30 octombrie**, cu seara cameralã împărţită între **Cvartetul *Ad libitum*** şi **Ansamblul *Nova Musica Viva***.

Ad libitum este şi rămâne o confirmare. Cei patru eminenţi muzicieni – Alexandru Tomescu, Şerban Mereuţă, Bogdan Bişoc şi Filip Papa – pregătesc apariţii semnificative pe parcursul anului viitor, 2013 – anul 25 al existenţei formaţiei.

Este greu de imaginat – şi de-aici cu atît mai admirativ constatăm! – cîtă muncă de asimilare şi mai ales de conlucrare se desfăşoară în spaţiul şi timpul cvartetului de coarde ieşean. Cu siguranţă, timpul are alte dimensiuni pentru cei patru artişti:

[1] Mihaela Bălan, fragment din interviul publicat în „Foaia Festivalului, Ziua 1", 30 octombrie, 2012

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Tomescu pune de (sau *în*) acord *violina solo*, aflată într-o asiduă și trepidantă carieră națională și internațională, cu

acea parte a *instrumentului cu şaisprezece coarde* care este cvartetul; ceilalţi trei îşi redimensionează relaţia, reasimilează muzica. Rezultatul? Mereu impresionant!

Cvartetul *Ad libitum*, 30 octombrie 2012

În interviul acordat **Alinei Mihaela Bodoc**, muzicolog masterand, **Şerban Mereuţă** sublinia privitor la *Cvartetul nr. 2* de Pascal Bentoiu:

„Trebuie să vă mărturisesc că este o bucurie să cîntăm *Cvartetul consonanţelor*, pentru că este lucrarea cu care am cîştigat primul nostru premiu de cvartet, la Braşov, (…) în anul 1993.” [1]

Aproape o surpriză a fost partea a doua a concertului de marţi, 30 octombrie, cu ***Nova Musica Viva***. „Aproape”, întrucît ansamblul nu se află la prima apariție remarcabilă: cu un an în urmă, au prezentat o nouă versiune interpretativă a dificilului *Dixtuor* enescian, după mai mult de douăzeci de ani de la

[1] Alina Mihaela Bondoc, fragment din interviul publicat în „Foaia Festivalului, Ziua 2”, 31 octombrie 2012

https://biblioteca-digitala.ro

ultima prezentare[1]. „Surpriză" deoarece lucrările interpretate de astă dată, semnate de compozitorul, dirijorul și profesorul Sabin Păutza, au întrunit două veritabile calități: valoare artistică a muzicii și mare atractivitate la public – ambele puse excelent în valoare.

***Nova Musica Viva*: (de la st. la dr.) Ciprian Ciotloș – pian, Alin Apetroaie și Cezar Horez – flaut, Florin Țaga și Al. Olaru – oboi, Ioan Gușă și Adrian Moisuc – fagot, Cristina Popescu și Lucian Maxim – percuție, Marius Cioată – trombon, Paul Patraș și Romeo Popa – corn, Constantin și Mihai Ailenei – clarinet, Virgil Prisacariu – contrabas**

Dimineața de **31 octombrie** – **Ziua a 3-a** – a cuprins, într-o primă și consistentă secțiune, un periplu în sfera componisticii în formare, la București, Cluj-Napoca, Iași și Chișinău.

[1] Comentarii preluate din prezentarea concertului, realizată de Ligia Fărcășel, muzicolog masterand

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o fericită simbioză *autori–interpreți*, creațiile tinerilor compozitori în devenire au expus stiluri și expresii dintre cele mai diverse, de la lirism la magic și fantastic; de la zonele arhetipale la prelucrări folclorice și jazz-istice; amprente sonore impresioniste, postromantice, expresioniste ori din stilul maeștrilor (Bartok, Ysaye, Toduță)[1].

Oana Bădescu (flaut), Sonia Vulturar (vioară) de la Academia de Muzică „Gh. Dima" din Cluj

Secțiunea a doua a programului a mutat centrul atenției către *profesori – creatori și interpreți*: compozitorii Cătălin Crețu (București) și Iulia Cibișescu-Duran (Cluj), pianista Ionela Butu (Iași) și duo *Art Contrast* (pianista Iulia Cibișescu-Duran și violonistul Eugen Cibișescu-Duran din Cluj).

Poate cam lungi asemenea prezentări, schimbîndu-se oarecum, în acest fel, ținta manifestării: dinspre public, și-așa destul de redus numeric, dar avizat și interesat, într-o etalare vizînd interesul autorilor de a deține o interpretare înregistrată. Nu considerăm remarca neapărat drept o critică – în definitiv, prima condiție a evaluării unei muzici este ca ea să se cînte.

Tot în **31 octombrie**, seara, la Filarmonică – concertul **Corului academic *Gavriil Musicescu***, condus de **Doru**

[1] Iulian Croitoru, fragment din interviul publicat în „Foaia Festivalului, Ziua 4", 1 noiembrie 2012

https://biblioteca-digitala.ro

Morariu. Un traseu muzical succint, dar de mare densitate tipologică și artistică: genul religios, în tradiția patronului spiritual – compozitorul Gavriil Musicescu, precum și în adaptări și viziuni moderne asupra tradiției – *Prochimenul Mare* (ar. Doru Morariu), *Tatăl Nostru* (Irina Odăgeescu); prelucrări folclorice – Mircea Neagu, Nicolae Bălan, M. Moldovan, V. Grefiens, Al. Pașcanu; întîlniri corale cu poezia românească de valoare (W.M. Klepper, S. Păutza, F. Donceanu, D. Buciu).

Corul academic „G. Musicescu", dirijorul Doru Morariu şi muzicolog Anca Butnaru – prezentatoarea concertului din 31 octombrie

Ziua a 4-a, 1 noiembrie – mai încărcată – a cuprins simpozion de muzicologie (dimineață), concertul Cvartetului de clarinete *Orpheus* (ora 17) și cel al corului psaltic *Byzantion* (ora 19).

Din nou, sentimentul de *preaplin*: cocheta sală cameral*ă Eduard Caudella* din Casa Balș a Universității de Arte a cuprins un mic grup de auditori – prieteni, colegi, studenți ai interpreților din **formația *Orpheus***: **Doru Albu** – clarinet, **Daniel Paicu** – clarinet bas, **Constantin Bogdan –** clarinet, clarinet alto, saxofon și **Bogdan Irina** – clarinet. În program, muzică de compozitori ieșeni de ieri și de azi: Vasile Spătărelu, Viorel Munteanu, Sabin Păutza, Cristian Misievici, Ciprian Ion, Bogdan Chiroșcă.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-un interviu consemnat de **Iulian Croitoru**, student muzicolog, profesorul **Doru Albu** menţiona:

„Abordăm lucrări din toate perioadele, dar în general ne raportăm la repertoriul secolelor XX–XXI, în maniera în care am conceput şi programul recitalului din această seară. *Reporter*: (…) Ce înseamnă pentru dumneavoastră relaţia maestru–discipol? D.A.: În primul rînd, o relaţie de prietenie, iar dacă aceasta există, studentul va face de plăcere ceea ce îi sugerez pentru dezvoltarea lui ca instrumentist.”[1]

Seara, la Filarmonică, sala de concerte s-a dovedit aproape neîncăpătoare: numeroase fețe bisericești, dar și mulți iubitori ai genului psaltic. Programul propus de ***Byzantion*** – „Slujba Bizantină a Înmormîntării Mirenilor” – a fost dedicat de organizatorii festivalului tuturor muzicienilor ieşeni dispăruţi, cu precădere celor din urmă, violoniştii Adrian Berescu, Adrian Anania şi Anton Diaconu, pianista Ivonne Piedemonte, soprana Ada Burlui.

Corul „Byzantion” condus de Adrian Sârbu

[1] Simona Ţarină, din comentariul publicat în „Foaia Festivalului, Ziua 4”, 1 noiembrie 2012

https://biblioteca-digitala.ro

1 noiembrie 2012

„Sonoritatea grupului *Byzantion* în sala Filarmonicii (…) a creat o atmosferă unică, reculegere şi bucurie estetică totodată.” Consemnat de **Simona Ţarină**, muzicolog masterand.[1]

Vineri, 2 noiembrie – obișnuitul simfonic al Filarmonicii a îmbrăcat haina de sărbătoare a Festivalului, propunînd unui public cald și fidel, un program pe cît de interesant, pe atît de semnificativ: prima lucrare, *Poemul Anotimpurilor* a fost semnată de muzicianul Ilieș Constantinescu, violoncelist, profesor și compozitor stabilit de mai mulți ani în Canada, fiul celui care a fost trup și suflet legat de înființarea Filarmonicii iești, cu 70 de ani în urmă – profesorul și pianistul Radu Constantinescu. Filarmoniștii au dorit astfel să aducă un omagiu prin muzică, instituției septagenare și fondatorului ei. Au urmat două pagini de referință din muzica românească modernă – *Concertul pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu și *A Doua Simfonie* enesciană, între care s-a aflat componistica ieșeană contemporană, prin *Studiul simfonic* de Leonard Dumitriu.

Simfonicul ieșean, violonista Diana Jipa și dirijorul Gottfried Rabl, 2 noiembrie 2012

[1] Florin Luchian, „Foaia Festivalului, Ziua 5”, 2 noiembrie 2012

https://biblioteca-digitala.ro

Tînăra violonistă **Diana Jipa** a dovedit o excelentă prezență scenică, așa cum ne-a obișnuit în aparițiile ei anterioare (între care se înscriu *Concertul* de Sibelius, în aprilie 2007, Chausson și Saint-Saëns, în iunie 2009, de asemenea colaborarea cu orchestra ieșeană în ediția a 18-a a Festivalului Internațional *George Enescu*, la Iași și la București, în septembrie 2007). De altfel, solista a acceptat cu mare promptitudine să-și includă în repertoriu *Concertul* de Paul Constantinescu, special pentru această ediție a Festivalului de la Iași.

În interviul realizat de **Florin Luchian**, muzicolog doctorand, secretar muzical la Universitatea de Arte ieșeană, dirijorul austriac **Gottfried Rabl** mărturisea:

„Iubesc muzica românească, am acasă colecția completă a lucrărilor lui Enescu, am toate partiturile lui simfonice. Însă e prima dată cînd dirijez muzică românească, primul Enescu pe care îl abordez și sunt foarte încîntat. (…) Îmi place să dirijez muzici ale compozitorilor contemporani; dacă sunt bune sau nu, nu am dreptul să judec eu – timpul își va spune cuvîntul.

M-am bucurat foarte mult să mă aflu săptămîna aceasta la Iași, pentru că am avut posibilitatea să particip și la celelalte concerte din festival. Este interesant cînd vii de la Viena în România, și asculți Anton Pann, muzică de influență orientală, grecească – mi se pare uimitor. Consider că este un festival care trebuie continuat!”[1]

Simpozionul de muzicologie s-a derulat anul acesta în două zile – **joi 1** și **vineri 2 noiembrie** – reunind în proiect participanți mai numeroși, în fapt doar jumătate dintre aceștia, cercetători de la București, Cluj și (majoritatea) de la Iași. În pofida numărului mic de comunicări, cele aproape zece ore dedicate comunicărilor și dezbaterilor s-au dovedit insuficiente, atît datorită temelor abordate – interesante și consistente – cît și unei asistențe numeroase și active.

[1] Anca Leahu, „Foaia Festivalului, Ziua 6”, 3 noiembrie 2012

https://biblioteca-digitala.ro

La finalul simpozionului, au fost lansate două volume de o importanţă remarcabilă în cercetarea muzicologică actuală: ***Teodor T. Burada, un întemeietor*** de profesorul univ. dr. **Mihail Cozmei**, publicat la editura *Artes* şi ***Creaţia lui Richard Oschanitzky. Trăsături stilistice*** de **Alex Vasiliu**, Editura Muzicală – ambele apărute în cursul acestui an. Cele două cărţi au adus o binevenită completare unui gol de informaţii şi consideraţii privind importanţa personalităţii şi creaţiei celor doi muzicieni – fiecare dintre ei fiind reprezentativ pentru un anume moment istoric şi pentru o anumită sferă de activitate din istoria muzicii româneşti.

Ultima zi, sîmbătă 3 noiembrie a fost la fel de plină ca toate celelalte: două concerte, ambele în sala Filarmonicii, primul la ora 17, celălalt la ora 19 (acesta din urmă a început de fapt aproape de ora 20!).

Mai întîi **orchestra de tineri MuzArt**, sub bagheta maestrului **Sabin Păutza**, avînd prestigioasa colaborare a violonistului **Florin Croitoru** și a flautistului **Cătălin Opriţoiu**.

În interviul cu dirijorul **Sabin Păutza**, realizat în preajma concertului, **Anca Leahu**, muzicolog, asistent universitar doctorand, l-a întrebat pe muzicianul născut la Cîlnic, lîngă Reșița (în Banat), cu activitate de aproape două decenii la Conservatorul din Iași (1966–1984) și ulterior cam tot atîta timp petrecut în New Jersey (SUA):

„În ce măsură v-a influențat orașul Iași evoluția creatoare?”

„Pentru mine a însemnat totul. Eu aici am crescut, aici m-am format. Cînd am venit la Iași aveam 22 de ani și nu știam că nu știu. Maestrul Stoia m-a pus din prima săptămînă să predau și mi-am dat seama că trebuie să-mi fac ordine în minte și în ceea ce știam la vremea aceea. Aici am început să scriu muzică, aici am început să dirijez, cariera mea de profesor s-a

https://biblioteca-digitala.ro

format aici și eu îi datorez Iașului faptul că mi-a dăruit tot ce avea mai bun."[1]

Violonistul Florin Croitoru, dirijorul Sabin Păutza și orchestra MuzArt, 3 noiembrie 2012

Seara de sîmbătă și Festivalul în a șaisprezecea ediție s-au încheiat cu un concert marcat de originalitate și valoare artistică în același timp: ansamblul de muzică nouă ***Archaeus*** din București, condus de compozitorul și profesorul **Liviu Dănceanu**. În program una din creațiile sale, intitulată *Exerciții de admirație – 18 duete de caracter*, fiecare din ele dedicate unei nații sau etnii. În articolul dedicat acestui ultim concert, muzicologul **Loredana Nicolae-Lațeșen**, lector univ. dr. îl citează pe compozitor vorbind despre *muzica actuală* astfel:

„În relativ, ea este pensionara unei rezervații, unde compozitori (poate mai mulți ca niciodată), interpreți (histrioni sau autentici), un public (cît să încapă la o cină de taină), în sfîrșit o specie de artiști tot mai rară, bizară sau, în cel mai fericit caz, exotică, ce mișcă și se poziționează într-un spațiu concentraționar de tipul ghetoului ori cazărmii."

Iar în continuare, semnatara articolului comentează:

[1] *Idem*

https://biblioteca-digitala.ro

„(…) Ascultătorii au fost martorii unor posibile răspunsuri sonore și literare, pe care le-a transmis autorul celor 18 nații (hinduși, maghiari, chinezi, germani, armeni, japonezi, români, ruși, spanioli, americani, laponi, arabi, evrei, englezi, greci, francezi, ucraineni și italieni). (…) Atitudinea adoptată de creator este postmodernă, evidențiată din însăși concepția generală a lucrării, o succesiune de piese, al căror liant îl constituie prezența unor versuri umoristice la adresa unui popor sau etnii (…). Prezența acestor bancuri nu este deloc întîmplătoare, autorul provoacă reacția publicului, reușind astfel să-l transforme, fără acceptul lui declarat, în intepret.”[']

Oboistul Dorin Gliga și violoncelista Anca Vartolomei interpretînd duetul nr. 4 „Hinduși” de L. Dănceanu

Au fost șase zile de festival – nici prea multe, nici prea puține pentru a continua redeșteptarea interesului muzicienilor și melomanilor față de muzica românească, la Iași, în România și cel puțin în Europa. Cea dintîi condiție este *continuitatea*, a doua *valoarea*, a treia *diversitatea*. Prin urmare…

La bună re-auzire în noiembrie 2013!

https://biblioteca-digitala.ro